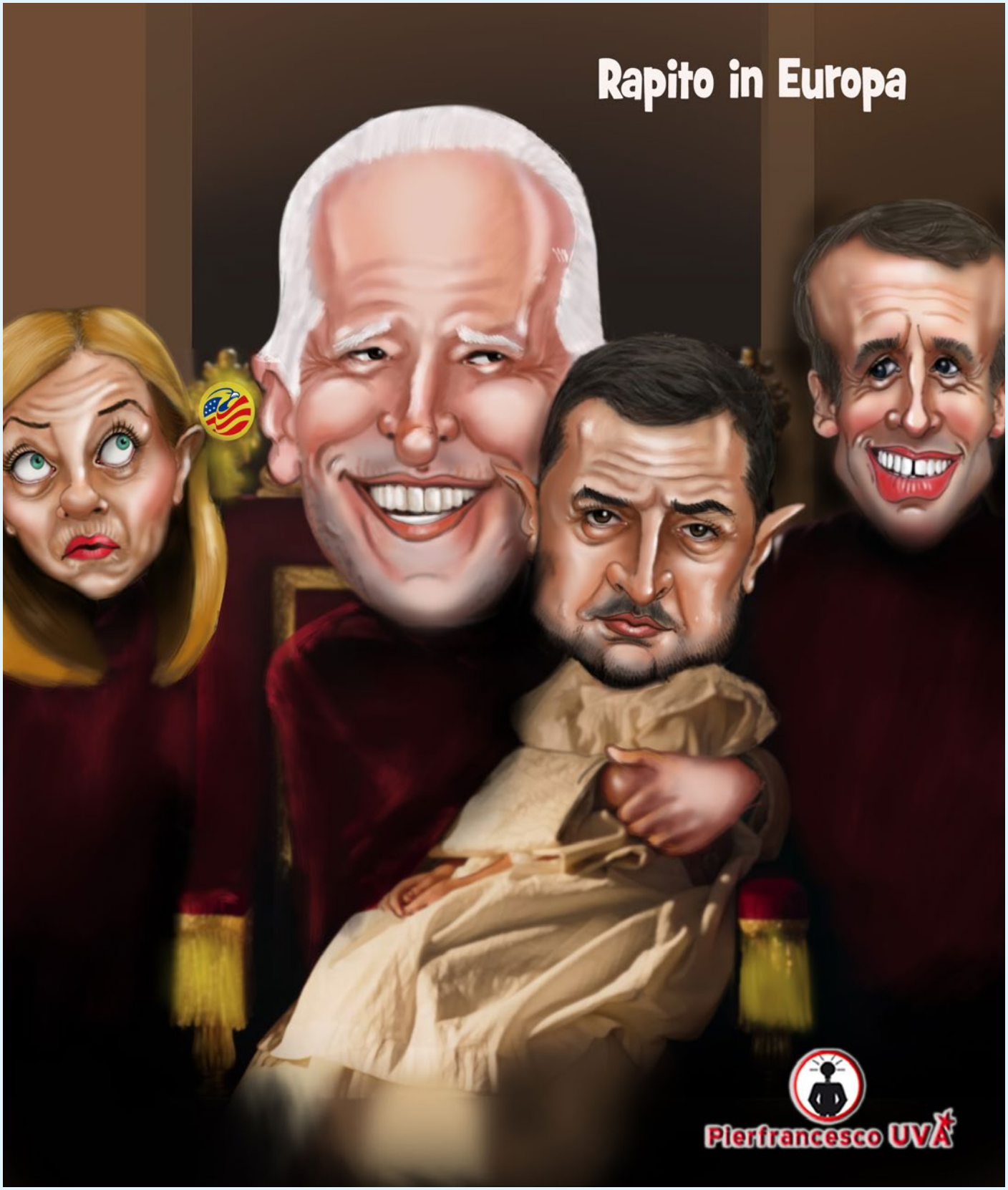
Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno XII

N. 118 | Luglio 2023 | ISSN 2431 - 6739



"Rapito in Europa" (2023) di Pierfrancesco Uva

diaridicineclub@gmail.com

Cannes 2023 e le celebrazioni giubilari del vecchio cinema d'autore

Àngel Quintana

Generalmente, una serie di strane alleanze possono trasformare un festival cinematografico in qualcosa di più di una semplice fiera delle vanità, dando ad esso un quadro per una riflessione sui problemi del tempo. Sebbene alcuni film possano essere ambientati nel passato, molti di questi si rifanno però al tempo presente per raccontarne contemporaneamente le tensioni del nostro mondo.

Quest'anno, però, l'aspetto più rilevante del festival di Cannes, al di là della qualità di alcune sue opere, è stata l'aria che si è respirata durante la cerimonia di addio, o per meglio dire della festa di pensionamento di una certa idea di cinema. A priori, il programma del festival - in particolare nella sua sezione ufficiale - ha creato sorpresa per la presenza in concorso di diversi autori anziani, perché l'età media dei registi - e di alcune registe - superava i sessantacinque anni.

La rimpatriata di una serie di vecchi nomi ha dato al festival una certa aria di eterno ritorno: Ken Loach (87 anni), Marco Bellocchio (85), Víctor Erice (83), Martin Scorsese (80), Wim Wenders (78), Takeshi Kitano (76), Catherine Breillat (74), Pedro Almodóvar (73), Nanni Moreti (69) o Aki Kaurismaki (66) sono passati in questo festival per verificare di avere ancora legami con il pubblico cinematografico. Come contrasto, le opere delle nuove generazioni sono state separate dalle sezioni ufficiali, mentre non vi è stata una scelta chiara verso la generazione intermedia, cioé verso quei registi di mezza età che possono aprire le porte all'idea di un nuovo cinema.

Solo nell'elenco possibile dei vincitori si è fatta avanti l'idea di premiare un cinema che guardasse al futuro – vedi gli ottimi film di Justien Triet, Jonathan Glazer – , lasciando le proposte dei vecchi cineasti utili semplicemente per le loro feste di pensionamento. Queste strane situazioni hanno trasformato Cannes 2023 in un processo di non ritorno, in un atto di addio a un intero cinema d'autore che ha segnato diverse generazioni. Questo addio ha assunto un carattere particolare poiché, per una serie di registi che si trovano al crocevia in prossimità della vecchiaia, è stato necessario mettere da parte la malinconia, lasciar perdere il pessimismo, affrontare il futuro con un certo ottimismo, nella consapevolezza forse che una volta messa in discussione la loro stessa identità, questo ulteriore lavoro possa essere un'eredità per le nuove generazioni.

Molti di questi anziani registi prima della loro festa di pensionamento non hanno fatto altro che confermare invece che il cinema non è morto, che forse l'importante è ripensare la sua collocazione di fronte al tempo presente per osservarlo come ipotetico territorio per l'utopia.

E' Nanni Moretti ad anticipare l'attrazione verso l'utopia già nel titolo del suo ultimo film, *Il sol dell'avvenire*. Il protagonista del film, Giovanni, è quell'insopportabile alter ego di sé stesso che si trova a disagio nel proprio tempo, che osserva l'audiovisivo con scetticismo e che vive in un'Italia in cui nessuno ricorda che i comunisti italiani non erano come quelli russi, ma che fu una parte consistente della popolazione ad aderire agli ideali del PCI. Nanni Moretti avrebbe potuto costruire un film nostalgico su ciò che stava finendo, ma evita ogni sguardo criptico aprendo molte importanti riflessioni.

Il cinema ha cessato di essere quello che era ed è diventato qualcos'altro. Le piattaforme trasmettono film per 190 paesi e concordano solo con quei registi che sono in grado di scrivere sceneggiature già preconfezionate utili a creare

false emozioni. I nuovi registi contemporanei girano scene di violenza senza chiedersi cosa comporti la sofferenza e cosa significhi affrontare il dolore degli altri. E l'oblio riempie un vuoto in cui la cultura ha ceduto, come la politica, gli ideali e l'amore. Le persone sono solo capaci di rimproverare se stesse e le parole di speranza sono scomparse dalla carta geografica.

Nonostante questo panorama, *Il sol dell'avvenire* risalta come un film sulla necessità di credere sempre nell'utopia, sull'importanza della solidarietà e sul recupero di una morale che sfidi il vuoto del formalismo e della superficialità. Moretti sfila e balla. La musica guarisce tutti i dolori e sviluppa un gesto di resistenza. Franco Battiato, onnipresente nella filmografia di Moretti, canta *Voglio vederti danzare*. Il ballo aiuta a riscoprire la felicità perduta, mentre si aprono nuove strade per ripensare tutto. Moretti conclude il film come fece Federico Fellini, sfilando e insistendo nel ricordarci che da soli e senza principi non andremo mai da nessuna parte, solo insieme si può pensare di intravedere la speranza, sognare l'utopia.

È curioso vedere come anche Ken Loach chiuda col suo film *The Old Oak* con una parata che si apre al futuro, lanciando un messaggio parallelo sulla necessità di una utopia collettiva. Il film parla dell'importanza di una società solidale, non caritatevole, tale da far crescere forme di rispetto degli uni sugli altri. Nel suo lavoro Loach ha anche selezionato e sottolineato una serie di mostruosità che l'egoismo umano ha generato nell'animo delle piccole comunità, respingendo altri esseri umani da sé e vedendo i rifugiati come nemico della loro sicurezza.

Loach destruttura tutti i discorsi egoistici dell'estrema destra in Europa, recuperando il valore sociale del collettivo e portando alla luce, come ha fatto lo stesso Nanni Moretti, qualcosa dello spirito di quel tempo in cui la vecchia idea di comunismo era un modo di pensare al valore della comunità. Tuttavia, Loach non è Moretti, le sue capacità drammaturgiche sono diverse, raggiungere l'obiettivo di disegnare la complessità del mondo risulta più difficile senza che cada in manicheismi forzati. La questione che si pone non sta nelle qualità o nei difetti di questi registi, ma nel pensare come essi, dopo aver introietato i fantasmi che la politica ha generato, si pongano nella ricerca di certificare il superamento del pessimismo della ragione.

"The Old Oak" (2023) di Ken Loach

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

I personaggi di Aki Kaurismaki non hanno invece bisogno di sfilare, perché essi sono esseri senza forza per intraprendere qualsiasi grande avventura collettiva, così come altri personaggi dei suoi film che vivono ai margini, prigionieri della noia e dell'insicurezza. Sono lavoratori emarginati, perduti in un contrasto stridente con i tempi che vivono, in un mondo nel quale continuamente risuonano gli echi di una guerra prossima. Nonostante il pessimismo latente nei personaggi, c'è però qualcosa che li redime e che permette a Kaurismaki di raggiungere un umanesimo che guarda anche al futuro con speranza: l'amore. Il cineasta cerca la perfezione nella propria scrittura, guarda all'eredità del passato, concepisce il cinema classico come qualcosa che deve riemergere nel tempo presente, per affermare la necessità di cercare una fiducia in se stessi e per riorganizzare i resti di una umanità impegnata a salvarsi dal naufragio del presente. Kaurismaki racconta una storia di incomprensioni, separazioni, riincontri segnati da quei brutti giochi che a volte il caso gioca agli amanti. Una storia anche contrassegnata dalla dipendenza dall'alcool che destabilizza questi incontri ma che ne prospetta anche una possibilità di autosalvezza, poiché è l'amore che può trasformare i vizi per far emergere nuove virtù. Non si vede un bacio, né gli amanti si toccano per tutto il film, tuttavia, ci sono molte belle canzoni d'amore che punteggiano tutti i loro incontri. L'amore si sviluppa lontano dalle convenzioni normali riprendendo qualcosa di ereditato dei modi di rappresentare l'amore nel cinema classico.

Il sentimento di attaccamento al patrimonio del cinema classico e la necessità di sottoporlo a revisione per ritrovare tutto quello che si era perduto, è molto presente in *Cerrar los ojos* (Chiudere gli occhi) di Victor Erice. Il regista sembra collocarsi fuori dal tempo, ritornare a qualcosa, come fu per Charles Chaplin ne *La contessa di Hong Kong* (1966), che non appartiene più al suo presente ma che gli serve per lenire i propri vuoti vitali. Il cinema sembra scomparso dalla memoria, dai depositi delle cineteche, dalle leggende perdute e dalle possibili dimensioni legate alla vita. Víctor Erice non mostra l'ottimismo dei compagni della sua generazione girando un film triste, registrando gli effetti erosivi della vecchiaia e il

"Cerrar los ojos" (2023 di Víctor Erice

"Fallen Leaves" (2023) di Aki Kaurismäki

desiderio di rivisitare una vita, finendo di chiedersi se sia meglio vivere oppure creare. Erice parte da un'idea potente: il desiderio di scomparire. Nel film, un attore di nome Julio Arenas scompare dopo aver girato un film intitolato significativamente *La mirada del Adiós*. Il personaggio si eclissa e il pubblico dimentica quel rubacuori che fu, acclamato quindi in un'epoca e dimenticato in un'altra. Anche Víctor Erice scomparve relativamente nel 1992 dopo aver girato *El sol del membrillo*. Gli fu proposto di realizzare *El embrujo de Shangai*, basato sul romanzo di Juan Marsé, ma rinunciò al tentativo dopo molti dubbi e fu il regista Fernando Trueba a fare qualcosa di diverso. Nella vita di Erice, la scomparsa ha agito come un desiderio, come una silenziosa volontà di rifugiarsi nella vita e nel dubbio davanti al naufragio del proprio cinema. *Cerrar los ojos* finisce per essere uno strano film in cui il regista sparito ritorna per raccontare il percorso di un recupero di ciò che aveva perso.

Erice decide di essere un'altra persona ed essere allo stesso tempo se stesso per raccontarsi tutto ciò che non era potuto diventare, per osservare la vita da uno sguardo visto dalle retrovie, ben sapendo che la celluloide della pellicola si era deteriorata a tal punto da lasciare posto a qualcos'altro in cui tutto era cambiato. I momenti neri creativi arrivano per poi doverli pagare, il tempo si consuma, la memoria appare effimera e l'unica strada possibile da percorrere sembra quella dello svelamento. Tuttavia, lo svelamento è possibile nel nostro presente?

Il desiderio di tornare ad essere se stessi essendo diventato un altro, sembra contrasegnare anche il fascino di *Perfect days*, il film che annuncia il ritorno di Wim Wenders, dopo alcuni decenni di operazioni incerte su proposte che non lo hanno portato da nessuna parte. *Perfect Days* è la cronaca di un vagabondaggio in una città, Tokyo, di un personaggio che ripete gesti quotidiani, che preannunciano la sua vecchiaia e solitudine. Wenders vuole portarci al suo passato artistico. All'orizzonte riemergono *Summer in the city* (Estate in città, 1970) e le passeggiate a Berlino, ma anche i personaggi che hanno viaggiato in un furgone al confine tra le due Germanie in *En el curso del tiempo* (Nel corso del tempo, 1976). Nel film compare una ragazzina che ricorda *Alcia en las ciudades* (Alice nelle città, 1974) e c'è una ricerca che potrebbe lontanamente richiamare perfino il film *Paris, Texas* (1984). Il passato ricompare a partire dalle sue molteplici forme, il problema è come affrontarlo. Wenders osserva la sua vecchiaia con leggerezza, si sente fuori dal tempo come quelle cassette musicali che ascolta il suo protagonista, sebbene guardi al futuro con allegria. E finisce il film passeggiando mentre Nina Simone canta *Feeling Good*. Forse nel modo migliore per affrontare il futuro e riconciliarsi con se stessi.

Catherine Breillat aveva generato grazie al suo cinema una serie di vecchie dicerie sul suo sguardo impudico e sul modo in cui mostrava le dinamiche del desiderio sessuale, fino a raggiungere la pornografia, della sua condizione di donna. Breillat si è proposta a Cannes con *L'été dernier*, un remake del film danese *Queen of Hearts* (2019) di May el-Touky, presentato come una storia controcorrente sull'amore tra una donna matura e il giovane figliastro. Breillat non si concentra unicamente nel gioco della passione e dell'attrazione sessuale fuori dalla norma tra la donna matura e il giovane adolescente, ma si permette di esplorare una serie di aspetti sull'ipocrisia borghese, sulla pratica istituzionalizzata della menzogna e sul modo in cui la famiglia cerca di definire un ordine sulle regole precostituite del sistema sociale. Ci sono in particolare due

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

questioni nel pensiero di Breillat che danno al film una forza speciale. La prima questione ha a che fare con la forza che l'immagine fisica impone a tutto il film, la voglia di filmare i corpi evidenziando la loro bellezza all'interno di uno scenario di ambientazione estiva. La seconda questione ha a che fare con il grande tema del modo in cui lei modella l'adolescente Theo, il giovane attore Samuel Kircher, come una sorta di angelo diabolico che genera mistero e nello stesso tempo attrazione. Il suo corpo di adolescente è bello, misterioso, e contiene in sé qualcosa di particolare, una forza maligna che attraversa l'intero film.

"L'été dernier" (2023) di Catherine Breillat

Il bisogno di riconciliarsi con se stesso per fare i conti con il futuro che gli resta è presente anche nell'ultimo film di Martin Scorsese, *Killers of the flower moon*, una sorta di pellicola riassuntiva di tutto il meglio del suo cinema, in un quadro di dolore, di pentimento e di redenzione, ma soprattutto ancora con uno sguardo sulle radici fondanti del sogno americano attraversato costantemente dalla violenza, non solo causata dalla lotta per il potere e la conquista di territorio, ma anche dalla pura ingordigia. Per interrogarsi sul presente degli Stati Uniti contrassegnati dal suprematismo è necessario andare sugli aspetti più oscuri del capitalismo, per notare semplicemente come il desiderio di fare soldi giustifichi tutto. A differenza di *Heaven's Gate* (I cancelli del cielo, 1980) di Michael Cimino – film con il quale Martin Scorsese si confronta su più di un aspetto – in *Killers of the flower moon*, la lotta di classe non è il tema principale ma il razzismo – con tutto quel che contiene al suo interno, nella differenza presente tra le diverse classi sociali e nella loro cultura - con il desiderio soprattutto di non permettere agli altri di possedere ricchezze. *Killers of the flower moon* è, sostanzialmente, un film politico. Dai cadaveri degli indiani Osage nasce anche l'America del presente, un'America che non accetta meticci e che consolida l'autosufficienza nella sua miseria morale. In un certo senso sembra che Scorsese voglia confermare con il suo film che questo vecchio nuovo cinema americano può ancora esistere, nonostante i suoi ottant'anni Scorsese ce lo ha concretamente dimostrato.

"Perfect Days" (2023) di Wim Wenders

Scorsese appare mostrandosi davanti alla macchina da presa con un gesto col quale, dopo aver contestato il sogno americano, contrasta anche l'usura del cinema contemporaneo che, in termini simbolici, come capitato alla nazione indiana Osage, ha distrutto anche i resti del vecchio cinema.

In questo viaggio sulla ricerca delle radici verificandone il peso della vecchiaia che si apre al passato, l'esempio di Marco Bellocchio si mostra come un caso a parte. Film dopo film, Bellocchio continua a insistere nel suo desiderio di costruire una sorta di grande opera che contesti col suo cinema una determinata storia ufficiale tutta italiana, esplorandone gli aspetti più oscuri. In *Rapito*, Bellocchio mette in discussione il potere del dogma per finire di sollevare un dibattito sull'identità. In un certo senso, la trama ci riporta curiosamente alla versione di *The Searchers* (Sentieri selvaggi, 1956) di John Ford in cui il ragazzo rapito si converte al cristianesimo, accetta la religione, si comporta come un sacerdote e rifiuta poi la sua famiglia quando questa vuole che ritorni alle sue radici ebraiche. Il regista filma la storia con grande potenza visiva e drammatica, come se tutto fosse contrassegnato da una vera e propria esplosione di furia e rabbia, come se fosse necessariamente importante portare alla luce il lato oscuro delle antiche origini del potere inquisitorio all'interno della chiesa. Bellocchio non ha la necessità di recuperare i resti del suo cinema, né di cercare opzioni future legate all'utopia, la sua vera lotta politica sta – come nel caso di Scorsese – nell'esserci, nel continuare a filmare per scuotere con il cinema i falsi dogmi dell'identità collettiva.

Àngel Quintana

Traduzione dalla spagnolo di Marco Asunis

"Killers of the Flower Moon" (2023) di Martin Scorsese

Il controcanto alle regole del potere in Rapito, di Marco Bellocchio

Tonino De Pace

Il cinema del regista piacentino, sin dal suo esordio, si è imposto agli occhi dei suoi estimatori, dei suoi studiosi e del suo pubblico, come uno strumento utile a sovvertire le regole, anzi, più direttamente come pratica *rivoluzionaria* del cinema nel rispetto del pensiero di Godard a proposito di film politici. Il suo non è stato un cinema che si occupava di politica, ma senza mezze misure, politico.

Questa linea di pensiero si è manifestata a partire da quel *I pugni in tasca*, coraggioso manifesto antifamiglia di un arrabbiato sessantottino, e poi è proseguito pur con qualche smarrimento con la parentesi psicoanalitica, che però, proprio alla luce di una più complessiva valutazione e rivalutazione dell'intera sua filmografia, andrebbe forse riguardata. In fondo quei film sovvertivano regole anche loro e anche questa ultima fatica - nella quale convergono vari temi che sembrano addensarsi proprio nel clima fervido di un'Italia nascente - e probabilmente, sono nel loro sedimento, dirette filiazioni di quel periodo.

Se senza troppo estendere la ricerca ci si sofferma su alcuni dei suoi film (*Rapito*, *Esterno notte* e *Il traditore*) emergono, da quel fondo comune che li caratterizza, discorsi e temi, precise traiettorie che tendono, con la trasversalità artistica dovuta ad un creatore di forme e di immagini, ad intervenire su una realtà faticosa e per nulla gradevole. Una realtà politica che si sente distante, diventando il cinema, la famiglia di nuovo (*Marx può aspettare*) - gli anni passano e le percezioni sono altre - sfogo e rifugio per il cineasta forse più trasgressivo del cinema italiano, più intimamente rivoluzionario. E su queste sue idee quanto cinema ha costruito!

È in questa ottica che *Rapito* prosegue la poetica del regista diventando non tanto il racconto dell'ebreo Edgardo - rapito dalla Chiesa cattolica nella Roma papalina del 1858, a pochi anni dalla presa di Porta Pia, per esplicito ordine del Papa Re Pio IX per essere stato battezzato in clandestinità dalla sua tata, e quindi della sua definitiva conversione al cattolicesimo, tanto da indossare l'abito talare ed essere ripudiato dalla sua famiglia d'origine - quanto, piuttosto, un lucido pamphlet sul potere, nella sua forma organizzata sotto il profilo religioso, facendo quindi leva sui sentimenti che hanno a che fare con la fede e con i significati di una trascendenza più immaginata che reale.

Rapito, film della piena maturità di Bellocchio, non si discosta troppo pertanto da quanto lo stesso regista piacentino ha fatto in passato sin dal suo magnifico e dirompente esordio con *I pugni in tasca*. Fin da quel primo film il suo approccio *politico* fu chiaro e così altrettanto chiara è sembrata la sua sfrontatezza nei confronti della cellula originaria di un potere salvifico e protettivo come quello della famiglia, così come successivamente le altre forme che il suo cinema avrebbe scandagliato, lavorando sempre ai fianchi contro le forme di potere che limitavano la parte volitiva dei suoi personaggi.

E resta anche per *Rapito* il suo dato più evidente, atteso che, al di là di ogni altra riflessione che sia legata alla vicenda di cronaca ormai lontana, l'elemento che più colpisce del fatto è l'arroganza padronale con la quale si comportò la Chiesa, a partire dal suo rappresentante massimo e apicale, per finire ai meri esecutori di un rapimento dal sapore di una violenza indicibile, di un sopruso insopportabile. Ciò che resta dunque cosa è se non il potere che si manifesta in tutta la sua spavalda arroganza, che si frappone tra l'esistenza pacifica di una famiglia che professa, senza disturbare, la propria fede e l'applicazione di una legge che viola ogni principio religioso, ogni relazione con la fede e con i principi fondanti del cristianesimo e della Chiesa Cattolica come massima forma teologica praticata. Peraltro, nel caso specifico, si tratta di un potere fragile rappresentato da un Papa malato di epilessia, il *mal caduco* che rappresenta dostoevskjanamente la fragilità umana, come accade nel suo personaggio più emblematico sotto questo profilo, il principe Myskin de *L'idiota*.

Rapito si affianca a *Vincere* in quel percorso di annientamento della personalità dei suoi personaggi con la pervasiva e malefica aggressione con cui le forme del potere manifestano il loro controllo, il loro spadroneggiare.

Questa forma di rappresentazione, che si rivela uguale anche nel recente *Esterno notte*, altro non è che

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

la messa in scena di ciò che è accaduto nella realtà e che nel suo significato più profondo ha posto in evidenza solo giochi di potere, forme di preservazione del potere acquisito. Ma in fondo *Rapito*, con la sua carica di laico discernimento tra bene e male, tra potere temporale e potere religioso, non assomiglia a ciò che è accaduto ad Aldo Moro rapito e ucciso da un potere autonominatosi e quindi illegittimo, quello delle BR, che ha annullato le sue volontà, giocando a favore di quello che considerava l'avversario, il potere legittimato dalle elezioni libere e democratiche, che temeva però le rivelazioni dello statista democristiano? Un atto contro il quale all'artista, al regista, non resta che l'immaginazione, ma anche la beffa contro quel potere illegittimo delle Brigate Rosse come accaduto in *Buongiorno notte* con l'amatissima sequenza della fuga mattutina di Moro/Herlitzka sotto la prima pioggerellina del giorno. Un film che non è la prova generale di *Esterno notte*, quanto piuttosto una riflessione sul fallimento di una rivoluzione in quel modo concepita. Ma anche in *Rapito* una sequenza simile, con altra valenza, ne rievoca il senso immaginifico che ha lo scopo di lenire il dolore. Ci si riferisce alla sequenza del Cristo schiodato dalla croce per mano del piccolo Edgardo, che così vorrebbe emendare la colpa del deicidio di cui si sarebbe macchiata la sua gente.

Forse la differenza che è possibile sottolineare tra questo film e gli altri dello stesso autore, riconducibili alla stessa matrice, è quella della rappresentazione di una specie di *complicità* della *vittima*. Il tema ha a che fare con le riflessioni di Felice Cimatti su *fatamorganaweb* (*Il soggetto e la libertà*) nelle quali l'autore sottolinea la brutalità del potere, in questo caso della Chiesa Cattolica che si relaziona con la Comunità ebraica con lo stesso rapporto che esiste tra monarca e sudditi, ma soprattutto risponde a quelle logiche di totale adesione da parte della vittima al volere del potere, tanto da considerare *giusta e inevitabile* l'azione compiuta dai suoi emissari. A questo proposito scrive Cimatti: *Il potere non si accontenta di essere brutale, vuole anche e soprattutto che questa brutalità sia riconosciuta come ragionevole e giuridicamente corretta. Vuole la sottomissione, ma vuole che questa stessa sottomissione sia scelta volontariamente.* L'accettazione del rapimento produce la conoscenza della libertà dal "dispositivo" familiare, come scrive lo stesso autore. Edgardo non avrebbe conosciuto la libertà della scelta di essere ebreo o cristiano se non fosse stato rapito. Ma questo, pur comportando l'adesione al suo rapimento, diventa anche forma di reazione al rapimento. *Questo processo di elaborazione, con fondamenti psicoanalitici, porta* - conclude Cimatti - *alla libertà, alla libertà della conversione che avrebbe dovuto essere peraltro anche il titolo originario del film.*[1]

È in queste accezioni che il film di Bellocchio, dopo avere indagato su forme più invisibili del manifestarsi del potere secondo le elaborazioni di Foucalt, traduce la complessità del pensiero, fugando ogni dubbio in ordine alla sua vera natura. Non è infatti solo un film che racconta di un drammatico e divisivo fatto di cronaca, non è un film sulla religione, non è un film sull'ideologia o meglio lo è, ma solo sull'ideologia del potere che non muta mai pelle e adotta le forme della complicità come sistema di autoassoluzione e di ramificazione delle sue numerose manifestazioni.

In tal senso *Rapito* lavora su questi temi *en plein air*, in quella luce del sole che diventa perfino abbagliante, come abbaglianti e senza scrupoli, ancorché espliciti e palesemente violativi di ogni diritto più elementare, arrivando fino al plagio – altro che Braibanti – sono i comportamenti dell'apparato ecclesiastico. Anche sotto questo profilo più intimo che arriva a profanare l'esclusività del credo religioso avviene in maniera esplicita, con la riaffermazione del diritto di agire secondo quei comportamenti, di giungere a quei risultati. Lo farà anche Edgardo, con sua madre morente, quale estensione di una sorta di imperialismo del pensiero, ma subirà l'ultimo rifiuto, l'ultimo ripudio.

È in questa ottica che ancora si muove l'ultraottantenne regista che resta forse solo insieme a Pasolini, uno dei registi per i quali il cinema è rivoluzione, è confronto esplicito e duro con il potere, con la sua espressione e con la sua esiziale pervasività nella vita dei sottoposti.

Per finire, l'avere citato indirettamente il film di Amelio porta alla mente il suo splendido esordiente Leonardo Maltese, al quale Bellocchio ha affidato il difficile personaggio di Edgardo Mortara da adulto. Evidentemente il giovane e promettente attore al momento è destinato a vestire i panni di personaggi violati davvero o solo presuntamente nella loro volontà che secondo una dizione tutta del diritto prende il nome, per l'appunto, di plagio.

Tonino De Pace

1 *In questo senso quella di Edgardo è una conversione, perché sceglie volontariamente la vita che non ha scelto di vivere. La conversione, infatti, non è tanto un radicale cambiamento della vita, piuttosto il gesto – forse l'unico gesto sovrano che ci è consentito – di abbracciare con tutti noi stessi la vita che ci è capitato di vivere. In questo modo si trasforma la necessità in contingenza. Questa è la libertà. (Il soggetto e la libertà, cit.)*

Costa-Gavras e Bellocchio: due casi di ideologia e narrazione

Natalino Piras

Il primo, novantenne, è un greco che racconta storie di tutto il mondo. Il secondo, ottantaquattro anni a novembre, ha la storia d'Italia come centro, tutte le questioni leggibili in molti altrove.

Iniziamo, perdonate l'ossimoro, dall'ultimo film di Bellocchio, *Rapito* (2023): in concorso a Cannes non ha ricevuto alcun premio. Eppure è una delle opere migliori di Bellocchio come contemporaneità nella narrazione dei fatti, come proiezione del passato dentro il presente, la stessa capacità di visionarietà e di contestazione del film d'esordio, *I pugni in tasca* (1965). Una contemporaneità e una visionarietà che ritroviamo, scandendo a campione, a nemmeno metà percorso con *Sbatti il mostro in prima pagina* (1972), a ridosso delle bombe fasciste di Piazza Fontana (1969), il «suicidio» dell'anarchico Pinelli, l'incriminazione, del tutto innocente, dell'anarchico Valpreda, appunto il mostro. Nel film, Gianmaria Volonté è l'odioso caporedattore del milanese "Il Giornale", chiara allusione al Corsera, che costruisce, servitore servito della polizia, un colpevole, un extraparlamentare di sinistra: è lui, secondo il giornale, il mostro che ha violentato e ucciso una ragazzina, sua compagna di scuola, figlia della buona borghesia. In realtà il mostro è un altro, da subito visibile. La storia avrebbe retto meglio se i personaggi fossero stati meno schematici, meno in funzione della contestazione del sistema a scapito del racconto come nuda cronaca.

Molto più avanti, nel percorso di Bellocchio, troviamo *Bella addormentata* (2012), sul caso Luana Englaro. Qui, le quattro storie dentro e intorno all'eutanasia si lasciano pervadere da una pietas narrativa che niente ha di ipocrita anche se lo schema dell'essere a sinistra dell'autore ancora perdura. L'interazione, l'osmosi tra ideologia e narrazione avviene in Bellocchio in un film di poco precedente a *Rapito*: *Esterno notte* (2022) quasi vent'anni dopo *Buongiorno, notte* (2003), entrambi sul rapimento di Aldo Moro. Si può dire che è lo stesso film narrato e rinarrato: la lacerazione della carne senza nessuna metafisica, in tutto il suo orrore, uno scuotere la coscienza farisea del popolo coglione che piange i morti per dovere, incapace a comprendere le logiche del perdono, nessuna caritas in loro. Qui Bellocchio si mette contro l'ostinazione di quanti continuano a insistere in una formula Stato-Antistato come fatto storico che la Storia ha condannato. La necessità della rivoluzione trasformata in un bagno di sangue senza che da questo niente di vivificante provenga se non voglia feroce di vendetta dei familiari di molte vittime, l'opportunismo dei pentiti, il fatto che l'ingiustizia, sia che la si faccia, sia che la si subisca, non porta mai ad alcuna resurrezione.

Rapito, da un romanzo di Daniele Scalise, lo scrittore Edoardo Albinati tra gli sceneggiatori, inizia negli anni Cinquanta dell' Ottocento, a Bologna, allora facente parte dello Stato pontificio, Pio IX papa re.

Il bambino ebreo Edgardo Mortara, sette anni, viene portato via a forza dalla gendarmeria vaticana. Il bambino viene portato via dalla sua famiglia, padre, madre e otto figli, e condotto a Roma per essere rieducato nel collegio, retto da gesuiti, Domus Catecumenorum. L' l'inquisizione presieduta da un terribile frate Feletti è venuta a sapere che Edgardo è stato battezzato clandestinamente, quando aveva sei mesi, da una ragazza a servizio nella casa dei Mortara. Credeva che stesse morendo e voleva evitargli il limbo. Il battesimo, che poi verrà ratificato in collegio davanti allo stesso Pio IX, papa a dimensione di ottusa, reazionaria, fanatica ferocia, impone che un cristiano non possa ricevere, essere contaminato, educazione ebrea, dai «perfidi giudei» per i quali allora si pregava, perché si convertissero.

Il film racconta della guerra che il padre e la madre di Edgardo, aiutati dalle comunità ebraiche di Bologna e soprattutto di Roma fanno alla Chiesa per riavere il figlio. E di come Edgardo venga «lavorato», tra ribellioni e umilianti richieste di perdono, come le autorità ebraiche del resto costrette a strisciare davanti al papa e baciargli i piedi, dalla struttura ecclesiastica, quella Chiesa, sino a diventare e voler restare prete. Don Mortara morirà nel 1940.

Fu una guerra privata che diventò uno scandalo internazionale dove a vincere, questo il film non lo dice ma lo si deduce, fu l'antisemitismo come sindrome di massa manovrata che portò allo sterminio degli ebrei in Europa, opera nefanda di Mussolini e Hitler. Il film di Bellocchio fa vedere gli ebrei, la loro diversità, posturale, comportamentale, anche fisica, i loro rituali, la loro ricchezza, con gli occhi di chi li ghettizza. Nonostante gli ebrei siano perfettamente inseriti nella comunità, nel corso degli eventi. Di forte e dolorosa capacità di recita, di tensione, il rifiuto che Edgardo oppone di tornare a casa al fratello, bersagliere della presa di Porta Pia, 20 settembre 1870, che glielo chiede. Edgardo prete che tenterà di battezzare la madre morente, grande attrice Barbara Ronchi, che per il suo ritorno a casa ha patito un'intera vita, si è battuta, mai ha voluto sentirsi vinta nonostante tutte le umiliazioni e condanne: «Sono nata ebrea e muoio ebrea».

Essere dentro il proprio tempo con la coscienza del dolore, della sofferenza, della lotta che si verificano fuori da sé ma che la narrazione rende cosa propria, la compartecipazione alle storie e alla storia come fattore insieme sentimentale e da ragionarci su. Le appartenenze che poi uno sceglie nascono spontanee. La coerenza impone a volte taglie e scelte che vanno pure contro le appartenenze quando queste si sclerotizzano in schema imposto: dalle logiche di partito, dai compromessi, dalle convenienze, pure dai tradimenti. Marco Bellocchio, con tutte le cadute, anche di stile, si può dire che come regista cinematografico narratore di universi non ha mai tradito la propria appartenenza a sinistra e neppure le contraddizioni. Come Costa-Gavras. Continuare a narrare, a dire, anche a pregare, nella propria lingua, contro il silenzio imposto, per imprimere forza al divenire oltre la notte. Nonostante il giusto soccomba all'ingiusto. Questo insegna *Rapito*, anche *Rapito*, ne rende compartecipe lo spettatore.

Il nesso che questo insegnamento stabilisce con Costa- Gavras, anche lui narratore da sempre al servizio della sinistra, con tutti i percorsi, tutte le contraddizioni tra ideologia e racconto, sono due film del regista greco cittadino della repubblica delle utopie. I film sono *Z* (1969) e *Missing* (1982).

Ma prima e dopo c'è molta altra roba buona, *Il 13° uomo* (*Un homme de trop*, 1969) sulla Resistenza

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

francese, *La confessione* (*L'Aveu*, 1970) il caso di Artur Koestler dissidente cecoslovacco al tempo della dominazione sovietica, *L'Amerikano* (*Etat de siège*, 1973), Dan Mitrione-Santore agente della Cia rapito dai Tupamaros in Uruguay, *Music Box* (1983) su un nazista ungherese scappato in America e scoperto dalla figlia che lui ha scelto come suo avvocato per difenderlo da chi lo accusa.

Z, Zeta, in greco antico vuol dire «è vivo», riferito al deputato progressista Lambrakis (Yves Montand) nel film, assassinato da uno sgherro al servizio del regime dei colonnelli, al potere in Grecia tra gli anni Sessanta e i Settanta del secolo scorso. Una dittatura sanguinaria come tutti i fascismi, combattuta da diversi oppositori i cui nomi resteranno per sempre nella storia, i poeti come Ghiannis Ritsos e pure personaggi contraddittori come Panagulis anche lui assassinato in un finto incidente stradale.

Nel film di Costa-Gavras, in Italia distribuito come *Z- L' orgia del potere*, Jean-Louis Trintignant fa la parte del giudice istruttore che ha il compito di scoprire chi siano i veri mandanti dell'assassinio di Lambrakis, una rete che tra servizi segreti e fogna fascista, come nell'Italia di quella Grecia coeva, porta ai colonnelli e generali al potere. Intoccabili. Il socialista Lambrakis, uomo di forte dirittura morale, voce forte contro la corruzione e le sue trame, dava fastidio, una voce da far tacere, una vita da spegnere, un esempio da cancellare. Se non fosse che l'inchiesta del «piccolo giudice», così la vedova di Lambrakis, intensa Irene Papas, chiama il magistrato inquirente, la vita del forte e integerrimo deputato riattiva continuamente.

Impareggiabile Jean-Louis Trintignant, faccia composta, timido, occhiali con le lenti affumate, sempre in completo blu. È considerato un conservatore e per questo gli assassini dormono sonni tranquilli. Però il piccolo giudice, ritenuto quasi innocuo dal potere, va avanti, metodico, scrupoloso nel rispetto delle regole che la sua funzione di inquirente gli consentono e gli impongono. Sono le regole che lo portano e lo sostengono nella cerca della verità. Da innocuo il piccolo giudice diventa imperterrito. E mette gli assassini davanti al delitto, ai delitti di cui sono responsabili.

Memorabile la sequenza finale del film. Qui la raccontiamo come la abbiamo vissuta, cinema nel cinema, ai tempi, primi anni Ottanta, che facevamo Cinestudio all'Ariston di Bitti e a ogni film seguiva dibattito.

Il piccolo giudice chiama gli assassini nel suo ufficio, uno per uno, tutti in alta uniforme e guanti in mano, accompagnati da attendenti, avvocati e alti ufficiali. Uno per uno, il piccolo giudice li incrimina in un crescendo che mostra meraviglia, indignazione e rabbia dei generali e dei colonnelli che si sentono chiedere «nome cognome e professione» prima di sentire i capi d'accusa. Alla faccia imperturbabile di Jean-Loius Trintignant, alla sua richiesta formale, fa da contrasto il dettaglio della testina rotante della macchina da scrivere elettrica che batte incessantemente sul foglio.

Una sequenza di forte emozione, coinvolgente, immagine e suono, da far restare tutti gli spettatori col fiato sospeso, corpi elettrici attaccati alle sedie, come pronti a scattare.

Si alzò solo Merzioro 'e Sarau, camionista, distributore di birra. Si alzò nel buio della sala attraversata dal fascio del proiettore, si tolse *su bonette*, il berretto pastorale, e rivolto allo schermo dove il piccolo giudice incriminava gli assassini in divisa chiedendo loro nome cognome e professione, lo agitò forte, scandendo il roteare con uno forte, urlato, «Trattè, trattè'!». Poi si rimise a sedere.

Missing, Palma d'Oro a Cannes lo stesso anno, Oscar 1983 per la migliore sceneggiatura non originale opera di Edward G. Stewart e John Nichols dal libro di Thomas Hauser *The Execution of Charles Horman: an American Sacrifice* pubblicato nel 1978 e rieditato ancora nel 1982 con lo stesso titolo del film.

Missing vuol dire scomparso ed è la ricerca di un figlio (John Shea) da parte del padre (grandissimo, indimenticabile Jack Lemmon), in Cile, nei giorni successivi al sanguinario golpe di Pinochet, iniziato l'11 settembre 1973. Un golpe che è stato, per repressione e per durata, sino al 1989 con ferite aperte ancora oggi, uno degli atti più infami nella storia dell'umanità e della disumanità. Il boia Pinochet e la sua dittatura mettono insieme Hitler, Mussolini e Franco. Rientrano appieno nella definizione che lo storico John Hobsbawm ha dato del Novecento: il «secolo breve»compreso tra le due guerre e Auschwitz.

È in questo clima, in questo buio della storia reso appieno dalla fotografia del film, in questa cupezza di semitoni tra grigio e nero che il padre cerca il figlio. Il padre, di faccia sbigottita e però animato dal coraggio della mitezza, è un tranquillo uomo d'affari americano, statunitense, un borghese. Non un *borghese piccolo piccolo* alla Alberto Sordi, che in un altro film di Monicelli tratto da un romanzo di Vincenzo Cerami sull'Italia nostra contemporanea, opera vendetta sul balordo che gli ha ammazzato il figlio. Neppure quell'altro degenerato criminale genitore della canzone di Fabrizio De Andrè, *Ottocento*, che piange il figlio parimenti criminale, «unico sbaglio», stupratore in corsa, «annegato nel Naviglio come un coniglio». Qui, in una Santiago storicamente definita e descritta come un inferno, tra carri armati che presidiano le strade e truppe di soldati che le calpestano a passo nazista, sotto un cielo livido che è lo stesso a gravare negli stadi dove sono stati rinchiusi migliaia e migliaia di giovani in attesa di essere ammazzati, lo stesso colore di cielo ancora più gravido di nero e di sangue dentro le celle di stazioni di polizia e dell'esercito, di innumeri prigioni e stanze di tortura, qui il padre cerca il figlio. Lo cerca insieme alla nuora (Sissi Spacek), in terra straniera. Non lo trovano. Il figlio, un giornalista free lance, di quelli spontaneamente con gli oppressi nel mondo, intuiamo, è letteralmente scomparso, precipitato nel gorgo. Il tranquillo uomo d'affari americano va all'ambasciata statunitense per scoprire che i funzionari suoi connazionali sono gente alleata di chi il figlio ha fatto scomparire, loro stessi agenti segreti di quella della Cia che organizza e finanzia il golpe. Vorrebbero, il padre e la moglie dello scomparso, aiuto e garanzie. Ottengono silenzio e depistaggi. Ma sono ostinati. *Cosa avete fatto a mio figlio, a mio marito?* Non possono impedire loro di continuare a cercare e di vedere, di vivere la tragedia della scomparsa, di assistere alla mattanza, di giungere alle soglie del gorgo. È una spietata indagine. La faccia del comico Lemmon si fa maschera tragica. (Somiglia a quella di George G. Scott che in un altro film coevo, *Hardcore* , è un padre che cerca la figlia inghiottita dall'inferno dei film porno). *Cosa avete fatto di mio figlio? Come ti hanno ridotto figlio mio?* Il finale, tutto raccontato per ellissi, per intuizioni, è un frammento di sublime. Come sentire la lauda di Jacopone (*lo tuo figliolo è priso*, un figlio flagellato) e vedere ancora il volto di Lemmon come la faccia del comico Lino Banfi che l'unica volta che fu veramente tragica è quando fece, in *Vespro della Beata Vergine*, un padre meridionale che va a riprendersi il figlio morto di droga a Milano.

La Santiago di *Missing* è una dantesca città dolente nostra contemporanea.

Costa-Gavras e Bellocchio, grandi registi, insegnano con i loro film a fare i conti con la Storia seguendo la via giusta che solo una coscienza sgombra da ideologie riesce a dare.

Natalino Piras

"Rapito" (2023) di Marco Bellocchio

"Missing - Scomparso" (1982) di Costa-Gavras

Stalag 17: un piccolo gioiello ritrovato

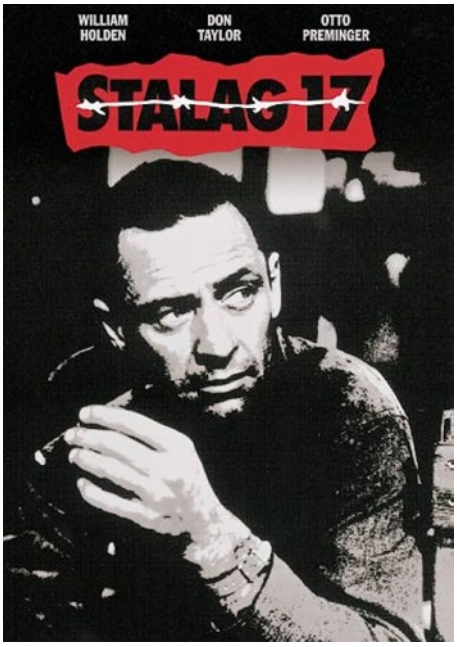
Premessa. In cerca di gioiellini quasi dimenticati

Stefano Beccastrini

A cercare con pazienza tra i molteplici, modesti canali regionali – insomma, fuori dai due giganti della TV ossia la RAI e Mediaset – talvolta si trova qualche vecchio gioiellino di cui persino noi cinefili non ci ricordavamo neppure l'esistenza. A me è successo giorni fa con *Stalag 17* (cui in Italia fu aggiunto anche il sottotitolo *L'inferno dei vivi*): un film di settant'anni fa – è del 1953 – con la regia di Billy Wilder, uno dei cineasti più genialmente eclettici della Hollywood del periodo d'oro (la carriera registica di Wilder, che divenne famoso soprattutto per le sue commedie ma seppe realizzare anche filmici capolavori di genere drammatico, noir e persino bellico, va dagli anni Quaranta agli anni Ottanta). Questo è un film tutto quanto ambientato, appunto, in uno Stalag (contrazione di Stammlager) ossia un campo di prigionia nazista che ospitava – si fa per dire: l'ospitalità era assai scarsa – prigionieri di guerra. Un film bellico, dunque? Sì e no: certamente, come in tutti i film di Wilder, l'odissea di un uomo che la vita ha reso disincantato, qui addirittura cinico, ma che alla fine si dimostrerà il più umano, anzi umanista, di tutti quanti, non soltanto degli oppressori ma anche degli oppressi, fanaticamente miopi. Sarà stato, anno più anno meno, circa un trentennio che non rivedevo questo film e ne valeva proprio la pena. Per questo ne parlo sulla nostra rivista: per indurre tutti i suoi lettori a cercarlo, trovarlo, vederlo o rivederlo. Intanto, cominciamo con qualche rapido cenno alla vita del suo autore, Billy Wilder appunto. Era nato nel 1906 a Sucha, nella Galizia che all'epoca faceva parte dell'Impero austro-ungarico (oggi si trova in Polonia). Di famiglia era un ebreo ashkenazita, di madrelingua yiddish (lo sferzante umorismo yddish lo segnò per sempre). Studiò a Vienna, ove si era trasferito con la famiglia, ma presto si diede al giornalismo. Trasferitosi a Berlino, si avvicinò al mondo del cinema, diventando uno stimato sceneggiatore. All'ascesa di Hitler nel 1933, decise d'espatriare: nel 1934 giunse negli Stati Uniti, dopo un breve periodo francese (la sua famiglia fu invece deportata, e sterminata, ad Auschwitz e questo credo abbia contato nel finire della sua comicità in una nota amara).

Prima di Stalag 17

Con l'aiuto di altri emigrati ebraico-tedeschi quali Peter Lorre, Ernst Lubitsch (il suo vero maestro con Max Ophuls e, aldilà del cinema, di Wolfgang Amadeus Mozart, fanciullo senza pudore), William Dieterle e così via, Wilder proseguì la propria attività di sceneggiatore, ottenendo nel 1939 la prima candidatura all'Oscar per *Ninotchka*, 1939, regia appunto di Ernst Lubitsch, interprete una Greta Garbo non più divina ma pienamente donna. Nel 1942, Wilder diresse il proprio primo film, la commedia *Frutto proibito*, che già rivelava una poetica cinematografica volta a farsi beffe d'ogni moralismo borghese. L'anno dopo venne *I cinque segreti del deserto*, 1943, un film di guerra ambientato in Africa e colmo di spirito antinazista. Il film successivo – uno splendido noir - fu *La fiamma del peccato*, 1944, da un romanzo di James M. Cain sceneggiato da Raymond Chandler, interpreti Barbara Stanwitch, Fred Mac Murray ed Edward J. Robinson. Nel 1946 Wilder vinse i primi due – sceneggiatura e regia - dei sette Oscar della sua carriera con *Giorni perduti*, 1945, filmico dramma in stile espressionista di un alcolista - un grande Ray Milland - schiavo della bottiglia. Due anni più tardi fu la volta de *Il valzer dell'imperatore*, 1948, commedia musicale con Bing Crosby e Joan Fontaine. Nel 1948 tornò in Germania per la prima volta dopo la guerra per girarvi *Scandalo internazionale*, una storia d'amore ambientata nella Berlino dell'immediato dopoguerra, con una intensa Marlene Dietrich. Seguiranno altri capolavori come *Viale del tramonto*, 1950, un melodramma ironicamente cupo sui vecchi miti di Hollywood interpretato da un magnifico William Holden (oltre che da Gloria Swanson e da Erich von Stroheim). Fu poi la volta de *L'asso nella manica*, 1951, cinica storia di pessimo giornalismo con Kirk Douglas e, infine, di *Stalag 17*, 1953, ancora con William Holden, attore assai apprezzato – come poi sarà Jack Lemmon – da Wilder. In questa prima fase della sua carriera prevalse in Billy Wilder la vena drammatica ma dopo *Stalag 17* l'ispirazione del cineasta si orientò piuttosto verso la commedia (insomma, egli cominciò a chiedersi, prima di girare un film, "Come lo farebbe Lubitsch?"). Il suo intento rimaneva quello di sbeffeggiare i moralisti e guardare con simpatia i disillusi ma ciò lo spingeva appunto verso la commedia (sempre fatta di storie d'amore tutte quante insolite, socialmente discutibili, alquanto osé) piuttosto che verso il dramma.



Billy Wilder (1906 - 2002)

Dopo Stalag 17

E vennero *Sabrina*, 1954, con una strepitosa Audrey Hepburn, Humphrey Bogart e William Holden; *Quando la moglie è in vacanza*, 1955, con una Marilyn Monroe che prendeva in giro se stessa; il malinconico *Arianna*,1957; il grandioso *A qualcuno piace caldo*, 1959, forse il suo film più celebrato (con Jack Lemmon – diventato "attore wilderiano" – e una ancor più stupenda ma toccante Marilyn Monroe); *L'appartamento*, 1960, commedia profondamente critica verso le gerarchie sociali, con Jack Lemmon e Shirley MacLaine. Nel frattempo Wilder girò anche *L'aquila solitaria*, 1957, tratto da un libro autobiografico di Charles Lindbergh, interpretato da James Stewart (una sorta, per citare Robert Pirsig, di *Lo Zen e l'arte di manutenzione di una motocicletta*), e *Testimone d'accusa*, 1957, tratto da un delizioso

segue a pag. successsiva

segue da pag. precedente

racconto "giallo" di Agatha Christie. Negli anni Sessanta Wilder diresse *Uno, due, tre!*, 1961, in cui si divertì a prendere in giro persino la guerra fredda; *Irma la dolce*, 1963, nuovamente con Lemmon e la MacLaine e ambientato nella Parigi dei bordelli; *Baciami, stupido*, 1964, con Dean Martin, Kim Novak, e il gioco mozartiano degli scambi adulterini; *Non per soldi... ma per denaro*, 1966, prima pellicola interpretata dalla formidabile coppia Lemmon/Matthau. Negli anni Settanta realizzò il sublime *Vita privata di Sherlock Holmes*, 1970; *Che cosa è successo tra mio padre e tua madre?*, 1972, ancora un beffardo apologo sul tema dell'adulterio e dell'ipocrisia borghese; *Prima pagina*, 1974; *Fedora*, 1978, una tristissima commedia sul cinema, in cui Wilder torna a far recitare William Holden (il protagonista di *Viale del tramonto* e di *Stalag 17*). Con *Buddy Buddy*, 1981, Wilder chiuse la propria strepitosa carriera. Morì nel 2002, a 95 anni, per una polmonite.

Il film

Nella baracca 4 dello Stalag 17, situato presso le rive del Danubio, sono tenuti prigionieri dai nazisti – agli ordini del ferreo colonnello von Scherbach, un ufficiale di cavalleria messo a comandare un carcere - un folto gruppo di soldati e sottufficiali americani. Tra di essi c'è il sergente Sefton, che si mostra interessato più a organizzare giochetti e imbrogli da cui ricavare vantaggi in soldi o in maggiori comodità rispetto agli altri prigionieri. Egli è decisamente un antieroe, che mira ai propri piccoli interessi personali fregandosene dello spirito patriottico e della voglia d'evasione, e dunque di libertà, dei suoi compagni di prigionia (giunge persino a scommettere sul fallimento della fuga di due di essi, guadagnando sulla loro uccisione). Ben presto gli altri detenuti cominciano a sospettare di lui: e se, oltre a essere un furbo profittatore, fosse anche un delatore, una spia dei tedeschi (il sospetto di avere al proprio interno una spia nasce dal continuo fallimento d'ogni iniziativa che vada contro il regolamento carcerario: evasioni, presenza di una radio nascosta e così via)? I sospetti contro Sefton spingono gli altri a guardarlo sempre più in cagnesco ma giungono fino al suo pestaggio il giorno che giunge nella baracca un nuovo prigioniero – un ufficiale, il tenente Dunbar – il quale rivela ai suoi nuovi compagni d'aver distrutto un convoglio ferroviario tedesco. Se il colonnello nazista che dirige il campo venisse a conoscenza di tale notizia Dunbar verrebbe subito ucciso. Quando gli interrogatori di Dunbar diventano troppo frequenti e si avvicinano alla scoperta del suo attentato, il sospetto della presenza d'una spia si fa pressante. Naturalmente è su Sefton che si indirizzano le accuse e il disprezzo dei suoi compagni ma egli comincia a impegnare tutta la propria sveglia intelligenza e la propria acuta attenzione – fino ad allora usate per le proprie comodità – per scoprire chi sia la vera spia. Alla fine del film l'impresa gli riesce, lo spione viene scoperto e, con uno stratagemma, fatto ammazzare dagli stessi tedeschi. Approfittando della confusione così provocata nello Stalag, Dunbar riesce a scappare con l'aiuto di Sefton, il quale lo accompagna nella fuga. Prima di andarsene, saluta con acida ironia i propri compagni di baracca: "Se un giorno ci reincontrassimo per strada, fingete di non conoscermi". In questo dramma d'ambientazione bellica, così come in tutti i suoi film comprese le commedie apparentemente brillanti e divertenti, la poetica cinematografica di Billy Wilder si conferma con coerenza: essa è fatta di misantropico disincanto verso il genere umano, generalmente prigioniero di pregiudizi, moralismi, ipocrisie le più varie. *Stalag 17* è, insomma, un'amara, spesso addirittura cinica e alquanto sgradevole, lezione di tolleranza. William Holden, che già aveva interpretato un personaggio del tutto antieroico in *Viale del tramonto*, 1950, è di una bravura irresistibile nei panni del sergente Sefton, furbastro di tre cotte per un verso, saggio conoscitore dei mali del mondo dall'altro. Altri attori stavano per interpretare il magnifico personaggio, piuttosto antipatico per tutti salvo che per Billy Wilder, che sarà infine di Holden. Per esempio Charlton Heston, il quale rifiutò il proprio coinvolgimento perché abituato a indossare le vesti di personaggi eroici e non ambiguamente antieroici. E anche Kirk Douglas – chissà perché: egli, ai personaggi antieroici era abituato – rifiutò, poi pentendosene a lungo.

Che c'entra Otto Preminger? Conclusioni

Una curiosità, per finire. In *Stalag 17* svolse un ruolo significativo, come attore invece che come regista - che io ammiro molto - anche il quasi conterraneo di Billy Wilder, Otto Preminger. Egli era nato a Vyžnycja, oggi in Ucraina ma all'epoca facente parte - come Sucha ov'era nato Wilder - dell'impero austro-ungarico. Come lui aveva origini ebraiche, come lui si recò negli USA dopo l'avvento di Hitler, come lui divenne un grande della Hollywood classica. In *Stalag 17* impersonò il colonnello von Scherback, potente comandante in capo del campo di prigionia. Non era la prima volta che Otto Preminger – personalmente antinazista e antifascista – interpretò in film propri o altrui il ruolo di convinti seguaci di Hitler. Pare che possedesse, in tal senso, un certo "phisique du role".

Stefano Beccastrini

Accadde 50 anni fa. 1973 - 2023 #6

La grande abbuffata. Una straziante premonizione della nostra deriva

Attraverso la metafora dell'ingordigia di cibo e sesso, con *La grande abbuffata* Marco Ferreri seppe raccontare con straordinaria lucidità il declino della civiltà occidentale

Lorenzo Pierazzi

Un capolavoro assoluto

Dopo essere stato presentato al XXVI Festival di Cannes dello stesso anno, *La Grande abbuffata* di Marco Ferreri usciva nelle nostre sale cinematografiche il 24 settembre 1973. In questo periodo storico la commedia all'italiana sta godendo di ottima salute. Nei soggetti e nelle sceneggiature dei film portati in sala, il lieto fine e la risata non mancano mai. Marco Ferreri, apparentemente facente parte della commedia di costume, costruisce le sue impietose opere sull'ironia e sulla forte polemica (che spesso è giustamente sentita come offensiva) verso quello stesso spettatore medio borghese che affolla i cinema. Come si può ben comprendere, è impossibile che si crei un'empatia con l'autore, ma lo scontro e il contraddittorio sono in realtà proprio quello che i suoi film devono suscitare. Intanto, quello degli anni Settanta è un mondo ormai ben avviato verso un consumismo sfrenato, la produzione di massa, la globalizzazione. E se i lungometraggi di Ferreri sono visti da molti come l'eccessivo sarcasmo di un visionario, ancora oggi si mostrano in tutta la loro lungimirante sensibilità e straordinaria capacità di analisi. A distanza di cinquant'anni, quindi, le opere di Marco Ferreri rimangono un lucido manifesto della negazione della cultura del proprio tempo e premonitrici delle derive degli anni a venire. È per tutto questo che *La grande abbuffata* può essere definita una pietra miliare della cinematografia italiana.

Trama

Sin dal titolo, *La grande abbuffata* mette al centro il banchetto infinito organizzato da quattro amici in una villa alle porte di Parigi. Ugo (Tognazzi), Marcello (Mastroianni), Philippe (Noiret) e Michel (Piccoli) sono tutti uomini, per un motivo o per l'altro, profondamente insoddisfatti della propria vita. Sono rispettivamente, uno chef di successo, un giudice, un dirigente televisivo e un pilota di aerei. Ma non tutto è andato come speravano. Hanno dovuto prenderne brutalmente atto, a cominciare da Ugo, grande chef, che tuttavia non si sente davvero apprezzato, né dai clienti né soprattutto dalla moglie, sempre pronta a redarguirlo e a soffocare la sua vena artistica. Triste anche la parabola umana di Michel, un colto dirigente televisivo che non fa altro che duellare, perdendo, con l'ignoranza alleata del consumismo che pressa per invadere gli studi televisivi. Non è andata meglio a Philippe, una vita sacrificata per diventare magistrato inseguendo il sogno della giustizia. Per non parlare di Marcello, che ha persuaso sé stesso che la capacità di governare il mezzo più potente, l'aereo, avrebbe avuto un riverbero salvifico sulla sua disfunzione erettile. I quattro decidono allora di salutare questa valle di lacrime ritrovandosi per quello che definiscono un "*seminario gastronomico*", lasciando che un eccesso di cibo, sesso e defecazione li porti alla morte. In un delirio di inappagabile ingordigia, i bisogni primari e i piaceri della vita diventano così un modo paradossale e sfrontato per suicidarsi. Mangeranno a tutte le ore del giorno e della notte, daranno fondo a tutta la loro avidità, inscenaranno dei veri e propri duelli di consumismo: emblematica, da questo punto di vista, la sfida tra Ugo e Marcello a chi mangia più ostriche nel minor tempo possibile. È incredibile la pornografia di cibo stipata in ogni angolo della casa: carne di maiale, pesce, pollame, formaggi, pasta, pizza, dolciumi di tutti i tipi. L'abilità culinaria di Ugo sembra conferire vita a queste leccornie che, insieme all'alcol, seguono i quattro uomini ad ogni passo. Allo stesso tempo, non riuscendo a rinunciare al sesso, dovranno portare in casa un'adeguata presenza femminile. Si uniscono così al gruppo tre prostitute, che però fuggiranno appena presa coscienza dell'autodistruzione a cui stanno andando incontro. Sarà invece Andréa (Ferréol), una giunonica maestra passata lì per caso con una scolaresca, ad accettare di buon grado la parte di colei che li assisterà fino alla fine.

Malgrado tutto, un incredibile successo

La grande abbuffata è uno dei titoli più famosi della cinematografia italiana, ma non è uno dei film più visti degli anni Settanta. Il numero di coloro che in questi cinquant'anni ne hanno decretato la fama è superiore a chi lo ha realmente visto. Le motivazioni sono diverse. Da una parte, il numero di spettatori decisamente inferiore ad altre pellicole dell'epoca è da ricercarsi nello scarso *feeling* che passava tra Marco Ferreri e il pubblico delle sale cinematografiche. Come già accennato, il suo continuo sbeffeggiare lo spettatore, le sue messe in scena poco convenzionali, lo rendevano un autore certamente non tra i più facili da amare. Allo stesso tempo, il carattere intellettuale e dichiaratamente anticonformista del film, le scene di sesso e una certa dose di volgarità, riuscirono a creare un'atmosfera di scandalo con conseguente curiosità da parte del pubblico. Per questo, nonostante tutte le critiche, *La grande abbuffata* registrò un discreto successo di botteghino, mentre la parte degli intellettuali che appoggiò Ferreri fu quella

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

che ne comprese maggiormente il carattere antiborghese e ribelle.

Ugo, Marcello, Philippe e Michel interpretano Ugo, Marcello, Philippe e Michel

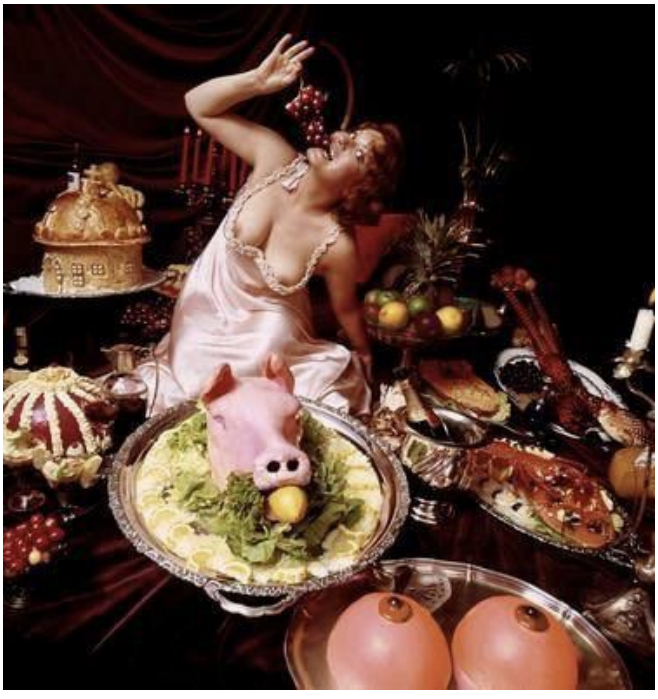
Lo straordinario sviluppo della sceneggiatura del film si regge sull'interpretazione di quattro grandissimi della cinematografia italiana e francese. Quattro mostri sacri che sono così credibili nel ruolo di un manipolo di uomini dediti al vizio e alla trasgressione, tanto da sembrare proprio sé stessi. E sarà forse un caso, o forse no, se Marco Ferreri non camuffa la loro maschera cinematografica dietro un altro nome. I loro quattro personaggi si chiamano proprio come loro stessi, in un'incredibile simbiosi tra attore e personaggio. Ferreri è una sorta di predecessore (ben più triviale e scurrile) degli imminenti *Amici miei*, e sotto la sua regia Tognazzi, Mastroianni, Noiret e Piccoli (e proprio Tognazzi e Noiret ritroveremo tra i quattro feroci burloni fiorentini) contribuiscono a distruggere, oltre che lo spettatore borghese, anche l'attore degli anni Sessanta, spingendosi ad un livello scatologico (con flatulenze annesse) come poche volte ci era capitato di assistere.

Censura!

In Italia il film venne pesantemente censurato, con il taglio di molte scene. La versione francese originale era di circa 129 minuti, mentre quella italiana durava 123 minuti. Con l'avvento dell'home video il film sarà ridotto ad appena 112 minuti. Sia le VHS che i DVD mostreranno quest'ultima versione, dove si evincono anche fin troppo bene i tagli operati durante il cambio delle sequenze. Tra le più evidenti, sono assenti le scene che ritraggono Ugo che ha un rapporto sessuale con Andrea mentre prepara una torta (che lui chiamerà "torta Andrea") copulando proprio con lei in mezzo all'impasto, quella di Marcello che ha un rapporto sessuale a letto con Andrea, quella di Ugo e Philippe che adagiano il cadavere di Marcello nella cella frigorifera.

Nel solco della tradizione di cinema e cibo

Il cibo è da sempre stato un protagonista del nostro cinema. Le immagini di tavole imbandite hanno raccontato l'Italia genuina di un tempo e di quella *"da bere"* che ha snaturato in fretta costume e tradizioni accelerando precipitosamente l'affermarsi della cucina del cibo finto a discapito di quello vero. Di film in film, di decennio in decennio, proprio la tavola che è apparsa sullo schermo ha segnato, più di quella raccontata nei libri, nel profondo e costante modificarsi delle tradizioni gastronomiche, il costume e la storia del Paese. Opulenta e snob, oppure aristocratica e sfarzosa, quotidiana o conviviale, intrisa di sensualità o di disperazione, di sofferenza o di gioia. E così, la tavola è stata protagonista in quasi tutte le sceneggiature di Ettore Scola mentre Federico Fellini è stato più abile di altri nel rappresentare la genuinità della cucina locale. Senza dimenticare Nanni Moretti, soprattutto quello degli esordi, impegnato a mostrarci quanto fosse legato alla golosa dolcezza della vita. In precedenza, dell'Italia spezzata dalla fame, oltreché dalla guerra, avevano dipinto, a tavola, un quadro migliore di ogni cronaca, Cesare Zavattini e Vittorio De Sica. Per non parlare di Totò, che aveva fatto della fame un punto di riferimento del suo cinema. Marco Ferreri, invece, si distingueva da tutti loro con la sua ossessione del cibo come metafora mortuaria di un'opulenza che era, ed è, diventata l'ingordigia di un mondo irrecuperabile. Una visione di cui furono mirabili interpreti soprattutto Ugo Tognazzi e Marcello Mastroianni che lo seguiranno come meglio non si sarebbe potuto nella messa in scena dei suoi osceni desideri.



Nell'olimpo degli Dei del cinema

La grande abbuffata è un film di un'attualità sconvolgente. Se a distanza di cinquant'anni siamo ancora qui a parlarne vuol dire non solo che il filtraggio è più che riuscito, ma che purtroppo quella società dei consumi che il regista intendeva colpire è ancora in piedi, saldamente al suo posto. Scritto a quattro mani con Rafael Azcona, *La grande abbuffata* è una potente metafora sulla società che tutto divora, sé stessa compresa, un racconto sui cambiamenti del costume italiano, senza imitare pedissequamente la realtà e soprattutto senza moralismi e ideologie. E se non si aggiudicò la Palma d'Oro a Cannes (anzi, venne subissata di fischi), i *Cahiers du cinéma* la inserirono in quella che definirono la *"trilogia della degradazione"* della nostra società, in un ideale podio che comprendeva anche due titoli del calibro di *La maman et la putain* e *Ultimo tango a Parigi*.

Ferreri, un precursore del declino

In conclusione, nel rivederla a distanza di cinquant'anni, *La grande abbuffata* si mostra in tutta la sua potenza, come una pellicola che possiede quegli strumenti di critica nei confronti di quel mondo che al tempo si stava delineando e che oggi si è del tutto realizzato. Tutto quello che Marco Ferreri aveva predetto con sconvolgente lucidità possiamo toccarlo con mano nella contemporaneità. Nonostante le reazioni avverse suscitate al momento della sua uscita, è stato, infatti, il tempo ad avere la meglio su queste e a decretare per *La grande abbuffata* lo status di capolavoro del cinema mondiale.

Lorenzo Pierazzi

Fumetti

Francesca Ghermandi: c'è salvezza nella comicità

Ali Raffaele Matar

Tra eventi e mostre d'eccezione, dedicate ad artisti di fama internazionale come Shintaro Kago e Lorenzo Mattotti, la IX edizione dell'ARF Festival – che ha incantato il quartiere romano di Testaccio, dal 12 al 14 Maggio – passerà agli annali per aver ospitato l'ambito ritorno sulle scene dell'iconica Francesca Ghermandi, nome di spicco della scena artistica italiana. È qui che l'autrice ha scelto di presentare in anteprima la sua nuova opera a fumetti, *I misteri dell'oceano intergalattico* (Eris edizioni), un ricchissimo concentrato di creatività che si distanzia dai soliti schemi triti di gran parte della narrativa a fumetti, che giunge dopo una attesa lunga tredici anni da *Cronache dalla palude* – sebbene l'artista non abbia mancato di pubblicare, nel corso degli ultimi anni, centinaia di illustrazioni editoriali per varie testate nazionali e internazionali. Per l'occasione, domenica 14, la direzione del festival l'ha invitata a tenere la terza e ultima Lectio Magistralis del programma, dopo quelle di Igort e di Mattotti, su moderazione di Paolo Interdonato, durante la quale ha svelato, con la stessa avvolgente ironia che contraddistingue da sempre i suoi personaggi, alcuni segreti del suo processo creativo, nonché curiosi aneddoti sulla sua infanzia da figlia d'arte. Abbiamo discusso con lei l'atipica gestazione del suo ultimo graphic novel.

Hai avuto l'ardire di concepire la tua nuova opera per il Giappone, dove sono rare le pubblicazioni commissionate ad autori esteri. Com'è stato lavorare con gli editor giapponesi, noti per la loro pignoleria?

È stato molto stimolante. Hanno un grande rispetto per gli autori e la loro precisione sul lavoro coincide in parte con la mia e in parte mi ha insegnato ad osservare aspetti nuovi nel fare fumetti. Abbiamo lavorato molto bene. Mi hanno seguita passo passo nella creazione della storia (hanno pure consultato un meteorologo per verificare le pagine pseudoscientifiche). Per la trama abbiamo pensato a qualcosa di epico e io ho raccontato avventure ispirate a storie della mia cultura (tra cui *Ulisse, Orlando Furioso, Tre Uomini in barca, Guida Intergalattica per Autostoppisti, Candide* di Voltaire...). È un libro pensato per ragazzi, quindi tutti i riferimenti ci sono solo se si vuole andare a cercarli.

Francesca Ghermandi all'Arf

I misteri dell'oceano intergalattico (Eris, 2023)

Il protagonista della storia è un cane spaesato, privo di memoria. In realtà, ha queste fattezze per via di un'inspiegabile trasformazione. Mi viene in mente un'altra trama in cui il protagonista subisce un destino simile: Kirihito sanka di Tezuka, il "Dio dei manga", che narra di un morbo che disumanizza chi lo contrae. È una storia cupa e crudele, quasi cinica, senza spiragli di salvezza. Tutto il contrario del tuo racconto irriverente.

Tezuka è un gigante, ma devo ammettere che ho letto solo *La Storia dei 3 Adolf* e *Budda*, due capolavori. Le mie storie nascono dai personaggi, le trame le decidono loro. Il cane Barney è un picchiatello senza memoria che attraverso il suo diario commenta in maniera sarcastica ma seria (era uno scienziato prima!) il mondo attorno a sé e quello che gli capita. Non è quindi una storia cupa, anche se ci sono molte situazioni paurose. E c'è salvezza perché con la comicità le cose sono viste con occhio più

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

lucido e distaccato.

A proposito, che rapporto hai con il fumetto nipponico?

Poco rapporto per un fatto generazionale, anche se quel poco mi ha aperto nuove visioni. Penso al già citato Tezuka, ma pure Masashi Tanaka con *Gon*, o altri di cui al momento non ricordo né titoli né autori. Ho conosciuto l'universo grafico giapponese per la prima volta attraverso i cartoni animati quando avevo 14 anni, un'età in cui ho smesso di guardare la tv dei ragazzi. Spesso ahimè, ho delle prevenzioni e dato che per me le facce di quei personaggi giapponesi che ritrovavo anche nei manga erano pressoché tutte uguali, non mi ci sono affezionata e qualche anno dopo, i fumetti che mi appassionavano erano del tutto diversi (*Il Male, Frigidaire, Alter Linus*...). È stato Massimo Semerano con cui ho realizzato alcune storie che mi ha fatto conoscere un po' di cose, tipo Tezuka. Silvia Pompei, invece, che fa l'animatrice per i Simpson, tanti anni fa (era il '95) mi ha fatto conoscere *Totoro* di Hayao Miyazaki e anche lei mi ha aperto gli occhi su un mondo incredibile.

A un certo punto della storia, un personaggio ammette che "ci sono mondi paralleli di cui non si immagina neanche l'esistenza". È lo stesso tema alla base di Everything Everywhere All At Once, che ha furoreggiato agli ultimi premi Oscar come miglior film dell'anno. Ma è anche il filo conduttore di tutti i tuoi lavori, in cui crei universi particolarissimi dove tutto ha una sua logica.

Beh, quello dei mondi paralleli è un tema che ricorre in tutta la fantascienza dai suoi esordi e che spesso ho utilizzato anche io. Oltre al fatto che i miei personaggi vivono già in mondi diversi e pochissime volte sono umani: tra paperi, gatti, cani, maiali, dromedari e pupazzi antropomorfi (tipo Pastil, Joe Tartaglia o George Henderson), ci sono giusto i personaggi di *Cronache dalla Palude*. Ci vuole sempre una certa logica per raccontare l'illogico, solo così chi legge può credere che sia vero. E spesso le favole nascondono la verità. Bisogna scoprirlo. Infatti, la storia finisce quando i protagonisti stanno per salpare verso altri mondi dato che non tutto è ancora compiuto.

Tavola tratta da "I misteri dell'oceano intergalattico"

I misteri dell'oceano intergalattico celano in sé diverse chiavi di lettura e fruizione. A un occhio superficiale, può apparire come una mera storia d'avventura, epica e fanciullesca, mentre un lettore più attento vi scorgerà infinite citazioni colte. Pensi mai a un target specifico quando crei le tue storie o speri che le leggano sia grandi che piccini?

Questa storia è stata pensata per ragazzi, tipo di 12 anni. Dato che a quell'età puoi leggere in maniera veloce e distratta, ma anche in maniera più attenta e capire certi concetti e certa ironia, la storia ha diversi livelli di lettura. Quindi è partita come storia per ragazzi, ma poi si è arricchita di cose che forse solo chi è più grande capisce. Ma dato che se si è troppo attenti, troppo colti, troppo adulti o troppo seri si finisce per perdere il filo della comicità, direi che è un invito a tornare fanciulli e a divertirsi leggendo. Perciò, sì, se creo un fumetto penso a chi lo leggerà. Ma il mio modo di raccontare, se non in pochi casi, è spesso la comicità fanciullesca che va bene anche per un pubblico adulto.

Tavole tratte da "I misteri dell'oceano intergalattico"

Ai margini del tuo dissacrante umorismo, c'è sempre un pizzico di denuncia sociale: l'accettazione delle diversità, l'ossessione per l'accumulo, per le novità, per i brevetti e il copyright ("mi sono stufato di fare ricerche e invenzioni: tanto erano già state scoperte!"). Hai parlato persino di nubi tossiche provocate dall'eternit!

Uh, sì, sono tutte cose che penso e che quindi entrano nelle storie. Ma entrano come entra il mondo intorno a me o le cose che mi succedono, gli amici che ho e, soprattutto, senza nessuna denuncia sociale. Non insegno niente a nessuno, per carità. Le vere denunce ci sono già, sotto gli occhi di tutti. Se parlarne potesse in qualche modo smuovere gli animi rispetto ai problemi ecologici, allo stato sociale, ai poveracci e alle guerre o altri disastri, sarebbe fantastico. Ma le storie sono storie, pura fantasia.

In coda al volume c'è una "guida per naviganti", un corposo inserto giocoso in cui approfondisci termini e tematiche inventate nel racconto. Una summa di molti dei lavori che hai realizzato negli ultimi anni, per Linus, Internazionale e Il Manifesto. È forse un modo per dimostrare a chi dice che non hai pubblicato più libri dal 2010, che anche le illustrazioni editoriali a cui lavori ogni settimana possono diventare un libro?

Il libro è un diario scritto dal protagonista e le pagine gialle in coda al libro sono note pseudo-scientifiche (segnalate lungo il racconto) tratte da un libro che lui trova all'inizio nella storia e che lo aiuterà a percorrere l'Oceano Intergalattico. Per illustrare tutte queste pagine avevo a disposizione il mio archivio di immagini realizzate nel corso degli anni e così, come un'archivista ne ho attinto. E comunque, sì, spessissimo i miei personaggi sono nati da illustrazioni fatte per altre cose. George Henderson di Grenuord, ad esempio, l'ho disegnato la prima volta per un articolo su Internazionale. Poi succede anche il contrario. Negli ultimi due anni sto lavorando alla creazione di uno spettacolino tealtrale, Il Teatro di Bumbòz (insieme a Gianluigi Toccafondo, Nicoletta Fabbri e Rosanna Lama), fatto di pupazzi e marionette e per inventare queste facce/caratteri ho disegnato una marea di fumetti... Chi dice che non ho pubblicato più un libro a fumetti (non che non ho pubblicato fumetti o illustrazioni o libri in genere) dal 2010 ha ragione. Per fare questo libro ci ho messo 6 anni, l'ho iniziato nel 2015 e l'ho terminato due anni fa. Fra le altre cose, per realizzarlo, ho quasi preso la patente nautica, ma sono stata bocciata al primo esame medico: troppo sorda per i loro gusti. In effetti, in mare bisogna ascoltare i comandi se no si rischia di far danno.

Questa guida è stampata su carta gialla. Gialle erano anche le copertine di Cronache dalla palude, di Un'estate a Tombstone e del catalogo Quella teppa dei miei amichetti. È il tuo sesto senso di graphic designer a farti intuire che il giallo è un colore che funziona?

E chi lo sa? Forse si tratta solo di rigidità mentale: quando trovo un colore che sta bene con il bianco/nero, non lo lascio più.

Ali Raffaele Matar

Il fascino indiscreto del male portato sullo schermo

Valeria Consoli

Dalla novella di Giovanni Verga *'L'amante di Gramigna'*, da cui nel 1968 è stato tratto l'omonimo film diretto da Carlo Lizzani e avente come protagonista una giovanissima Stefania Sandrelli, a *'Kleinhoff Hotel'* (1976) del medesimo regista, a *'La caduta degli Angeli ribelli'* di Marco Tullio Giordana, ispirato alla vicenda di Tony Negri, al remake de *'Il diavolo in corpo'* diretto nel 1985 da Marco Bellocchio, la tematica dibattuta è sempre uguale. Perché sono soprattutto le donne ad innamorarsi di uomini il più delle volte compromessi con la legge? Dai banditi di verghiana memoria ai fuorilegge del West, presenti ne – *'La donna del bandito'* (1947) a *Johnny Guitar* (1954) entrambi con la regia di Nicholas Ray fino ai terroristi – italiani e no – che hanno caratterizzato il periodo degli 'Anni di piombo', esaminato nei suoi progressivi risvolti soprattutto da Bellocchio, dal suo esordio con *'I pugni in tasca'* (1966) fino all'attualissimo *Esterno notte* (2022).

Di sicuro il fatto che le pulsioni femminili, nel corso dei secoli se non dei millenni, siano state tenute sempre sotto controllo da una società maschilista, che le voleva sottomesse alle leggi del patriarcato, hanno avuto un ruolo non indifferente nel far scattare in loro, sia pure a livello inconscio, quel desiderio di trasgressione, che spesso le portava a mettersi non soltanto contro le rispettive famiglie ma a trasgredire anche quegli steccati sociali, magari rifiutando le attenzioni, che il classico 'principe azzurrro' piuttosto che il 'buon partito' auspicato dal *milieu* di appartenenza additava loro, rivolgendo il più delle volte lo sguardo al 'proibito' ed al fuorilegge, fosse stato anche un esponente della malavita comune quando non della criminalità organizzata.

Certo sotto quest'aspetto non sono mancati, specie nel corso degli ultimi decenni, gli episodi della cronaca nera, che anche nei rotocalchi più frivoli hanno fatto notizia con il rapimento di Emanuela Trapani da parte di Renato Vallanzasca, soprannominato 'il bel Renè', negli Anni Settanta il re della malavita milanese, di cui la ragazza si era innamorata malgrado la richiesta di riscatto da parte di lui, quasi la giovane fosse rimasta vittima della cosiddetta Sindrome di Stoccolma.[1] Per non parlare dell'ondata di meraviglia che, all'inizio del corrente anno, ha suscitato l'arresto di un noto esponente della mafia protetto fino a quel momento dalla complicità di una o più amanti!

Un taglio particolare, almeno se comparato al *western* tradizionale più basato sull'azione che non su determinati risvolti psicologici, è il film del 1954 dal titolo *Johnny Guitar* del noto regista americano Nicholas Ray - il cui nome è legato soprattutto al film *Gioventù bruciata* con l'indimenticabile James Dean - e che avendo studiato Architettura con Frank Lloyd Wright, l'architetto della famosa Casa sulla cascata - questo stesso influenza decisamente la scenografia del film, la cui fama è peraltro legata essenzialmente al motivo omonimo, che fa da colonna sonora alla vicenda e assai suggestivo, scritto da Victor Young insieme a Peggy Lee. Interpretato da Joan Crawford e da Sterling Hayden, racconta la storia di Vienna, avventuriera spregiudicata e audace, che gestisce un *saloon – casa da gioco* in un territorio isolato dell'Arizona, in cui sa che sono in procinto di iniziare dei lavori per la costruzione di un'importante ferrovia, in società con *Ballerino Kid*, con cui intrattiene una relazione. Il ritorno inaspettato di Johnny Logan, più noto come *Johnny Guitar* e suo antico amante, la mette contro Emma, innamorata a sua volta di Ballerino Kid, allorché un gruppo di uomini guidati da quest'ultima, irrompe nel saloon con il corpo del fratello della donna, che a questo punto accusa dell'omicidio Vienna, della quale Johnny è costretto a prendere le difese. Il finale del film, che si snoda lungo un percorso dall'andamento simile alla tragedia greca a causa dell'incessante susseguirsi dei colpi di scena e dei drammatici eventi, termina con la storia d'amore fra i due protagonisti, che possono finalmente partire insieme verso altri orizzonti.

Risalendo, nel corso degli anni, a tematiche più attuali anche sotto il profilo di quegli eventi, che hanno caratterizzato il contesto europeo a cavallo tra gli Anni Settanta e Ottanta, di sicuro due sono stati sul piano filmico le vicende, che pur non ottenendo a loro tempo il successo auspicato, possono tuttavia fare testo per quanto riguarda l'argomento in questione. Interessante a questo proposito evidenziare una sorta di *identikit* della coppia uomo - donna, che si viene a creare. Una lei, generalmente coniugata e il più delle volte di estrazione sociale alto borghese, di contro ad un lui il più delle volte esente da legami sentimentali, almeno in apparenza, ed in genere di estrazione proletaria.

In *'Kleinhoff Hotel'*, interamente ambientato nella Berlino degli Anni Settanta – quelli della famigerata banda Baader Meinhof – *Pascale*, un'attraente signora francese interpretata da Corinne Clery e sposata ad un brillante architetto sempre in giro per il mondo, perde accidentalmente l'aereo per Londra, dove ha appuntamento con quest'ultimo. Decide pertanto di alloggiare, sia pur per una sola notte al 'Kleinhoff Hotel, dov'era stata da ragazza durante una gita scolastica. Spinta da alcuni rumori sospetti provenienti dalla camera accanto alla sua, conosce *Alex* (Bruce Robinson), un terrorista braccato dalla polizia tedesca e che

si fa conoscere come Karl, il quale le confida di voler uccidere un certo Pedro, da cui è stato tradito. Fra Pascale ed Alex inizia così una torrida notte di sesso, che prelude tuttavia ad un finale tragico. Infatti, quando quest'ultimo vede andare a monte il suo piano di vendetta, si suicida.

Non meno problematico *La caduta degli Angeli ribelli* di Marco Tullio Giordana del 1981, il cui titolo rimanda all'omonima narrazione biblica. Liberamente ispirato alla vicenda politica di Tony Negri, ha inizio nella provincia veneta dove *Cecilia* (Clio Goldschmitt), una giovane signora 'bene', dopo aver appreso che l'anziano padre è ormai alla fine della sua vita, sotto choc si mette al volante sull'autostrada, dove in seguito ad un lieve incidente viene soccorsa da *Vittorio* (Vittorio Mezzogiorno), che più tardi le confida di essere un terrorista, abbandonato

segue a pag. successiva

1 - *da un fatto di cronaca, verificatosi nella capitale svedese (1973), allorché fra i rapinatori di una Banca e alcuni dei clienti da loro presi in ostaggio, si viene a creare un rapporto di reciproca solidarietà quando non di amicizia.*

segue da pag. precedente

dai suoi compagni di lotta proletaria ed ormai condannato a morte. Inizia per la donna, che ne diviene l'amante, un viaggio lungo la penisola, che la porterà fino a Palermo, dove ritro-

va il marito. Ma a questo punto, convinta di non poter più riallacciare il suo passato col presente ucciderà Vittorio.

Marco Bellocchio, che fin dai suoi esordi cinematografici aveva guardato con interesse agli eventi, che di lì a poco avrebbero sconvolto l'Italia, di quegli 'Anni di Piombo', a cui sono ispirati alcuni fra i suoi migliori film, *da Buongiorno Notte* (2003), in cui anticipa alcune delle componenti, che lo hanno portato a girare il drammatico *Esterno Notte* (2022) sul rapimento e l'uccisione di Aldo Moro, nel 1985 prende lo spunto da un celebre film francese del 1946 dal titolo *Il diavolo in corpo*[2], di Claude Autant – Lara, interpretato da Micheline Presle e da Gérard Philipe, che molte critiche aveva suscitato a suo tempo non tanto per alcune scene erotiche, peraltro audaci dati i tempi, quanto perché la protagonista, che muore prematuramente di parto, tradisce il marito partito come volontario durante la Prima Guerra mondiale con un ragazzo poco più che adolescente. Nel remake, che Bellocchio gira nel 1985 e che ha come interpreti i giovani Maruschka Detmers e Federico Pitzalis, si ha in realtà un ribaltamento dei ruoli in quanto lo studente liceale, che si invaghisce di Giulia, non sa che la ragazza è fidanzata con un terrorista pentito coinvolto in un processo, che - insieme ad altri suoi compagni di lotta armata – lo vede nella veste dell'uccisore del padre della ragazza (!). Compito dello studente sarà quello di riportare la ragazza, oltre che a guarire dalla depressione, al ritrovamento di una sua propria identità.

Questo finale si attribuisce ad una ricerca, che Marco Bellocchio ha scelto espressamente di perseguire anche grazie alla collaborazione con Massimo Fagioli, medico specializzato in psichiatria e divenuto celebre per la sua teoria sulla *psichiatria della nascita* e per i suoi seminari di *Analisi collettiva*, processo basato essenzialmente sui sogni. Nello specifico de *Il Diavolo in corpo*, al di là delle note implicazioni

erotiche, di cui molto si è parlato all'uscita del film, è di fondamentale importanza la ricognizione del *rimosso*, in questo caso del fenomeno degli Anni di piombo, che giusto in quel segmento epocale – la metà degli Anni Ottanta – era in procinto di subire in effetti un processo collettivo di rimozione. A Massimo Fagioli, il regista piacentino avrebbe dedicato alcuni anni più tardi (1994) il suo film *Il sogno della farfalla*. Alla fine dunque, come possiamo evincere...tutto torna!

Valeria Consoli

2 *A sua volta tratto dall'omonimo romanzo di Raymond Radiguet scritto nel 1923 in gran parte autobiografico.*

Diari di Cineclub nel mese di agosto non esce

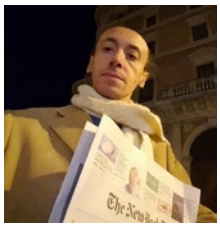
... E poi pensare che a settembre sarà sempre meglio
Ad agosto non abbiamo tempo
Ad agosto vogliamo stare spenti...

Diari di Cineclub tornerà il 1° settembre

Buone visioni,
buone letture,
buone ferie

DdC

La Slovacchia e il cinema


Leonardo Dini

Se esiste una caratteristica del cinema slovacco si trova nel suo identificarsi con la natura. La Slovacchia ha sviluppato nel tempo un suo stile cinematografico che si rispecchia in quello mitteleuropeo. Lo Štúdio Koliba é stato storicamente in Slovacchia l'equivalente di Cinecittà: il maggiore centro di produzione di film. Il complesso passato storico della Slovacchia é testimoniato nei film storici che narrano le vicende della Cecoslovacchia: lo Stato, durato meno di un secolo, emerso dopo la Prima Guerra Mondiale. Le opere slovacche descrivono anche la Slovacchia come parte del Regno Ungherese, fino ai tempi degli Asburgo: l'epoca culturale mitteleuropea, appunto.

La cinematografia slovacca è essenzialmente autoctona e solo di recente sono nate coproduzioni internazionali significative con l'Europa. Nonostante che i due Stati siano ormai da molti anni separati, cechi e slovacchi spesso creano film in coproduzione e molti temi sono comuni nelle opere recenti. La natura, i paesaggi, le tradizioni, sono, di fatto, comuni. Quel che invece é poco noto in Italia, é che gli slovacchi sono per tradizione cinefili: a Bratislava esistono numerosi circoli cinematografici e cineclub.

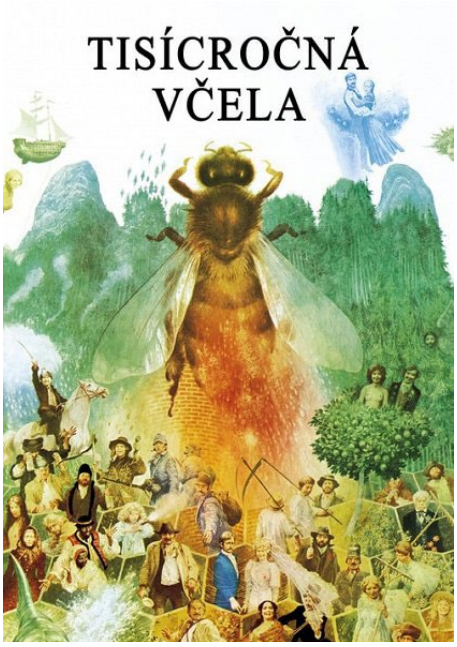
Ogni autunno inoltre si svolge a Bratislava il Festival Internazionale del film, abbastanza noto a livello europeo.

Nel maggio 2023 il cinema italiano é stato presente in Slovacchia con il Festival *Dolce Vita*, giunto alla XVI edizione.

Storicamente il periodo piú fecondo del cinema slovacco risale agli anni '60/'70, e risente dell'influsso del Neorealismo italiano e della Nouvelle Vague francese: nasce in quell'epoca lo stile di Juraj Jakubisko, il piú noto regista slovacco. Si ha testimonianza di quel periodo nella Cineteca del National Cinematographic Center, dello Slovak Film Institute. Tuttavia la Slovacchia ha una produzione cinematografica ancora poco conosciuta nel mondo. Tra i film da ricordare della *Age d'or* del cinema slovacco possiamo citare, in una selezione ideale: *The sun in a Net (1962) di Štefan Uher* che conferisce successivamente il nome al National Film Award; *The Barnabaš Kos case* (1964) di Peter Solan, con Josef Kemr; *The return of dragon (1967)* di Eduard Greĕner; *Birds, Orphans and fools (1969)* di Jury Jakubisko e *Pictures of the old warld* di Dušen Hanak (1972) film ispirato alla natura, e sempre di Jakubisko *Thousand year old bee, Tisícrocná včela*.

"Masaryk" (2016) di Julius Šerčik

In genere nel cinema slovacco sono prevalenti i film drammatici o di ambientazione storica. Nel periodo cecoslovacco del cinema slovacco arrivó anche l'Oscar: al film *The shop on main street, Obchod na korze* (1965), di Ján Kadár e Elmar Klos'. Storicamente il primo film cecoslovacco risale al 1921: si tratta di Jánošcik, di Jaroslaw Slakel. Ancora oggi il Club cinematografico della Ambasciata Slovacca di Roma, ha il nome dal film e dal personaggio slovacco Jánošcik. Un altro film su Jánošcik é del 1935, opera di Martin Frič's: fu il primo film diffuso a livello internazionale e anche, grazie alla comunitá locale slovacca, negli Stati Uniti. Nel 1938 nasce il Dipartimento dei Film della Cecoslovacchia, a Bratislava, guidato da Plicke. Del 1948 é il primo film del dopoguerra: *Vlčie diery, Wolve's lairs*, di Pal'o Bielik's, seguito da *Katka*, di Ján Kadár: era un periodo di film poetici e simbolisti. Il primo film noto in tutta Europa fu il citato *The sun in a Net, Sinko v Sieti*, di Uher's. Nel 1965 *The shop in Main street* di Ján Kádar meritó una Menzione Speciale a Cannes e l'Oscar al Miglior Film Straniero. Si affermó nel 1969 il cinema anticonformista e di avanguardia di Jakubisko, con *Vtáckovia, siroty a blázni, Birds, Orphans and Fools*, nell'epoca del capolavoro di Dušan Hanák, *Starého Sveta Obrazy, Pictures of the old world.* Va ricordato che il cinema slovacco ha prodotto fin da allora attori come Michal Dočolomansky, Janko Kroner. Marian Labuda. Negli anni '80 il cinema d'autore di Jakubisko e Hanak sfocia in opere come *I love, You love* (1983), *Ja milujem, ty miluješ*, di Dušan Hanak e *A thousand year old bee*, di Jakunisko, opera che vince al Festival di Berlino l'Orso d'argento al miglior regista. Dello stesso regista é *An ambigous report about the end of the world, Nejasná zpráva o konci světa* (1997). Solo nel 1999 nasce il Festival internazionale del Cinema di Bratislava. Nel 1995 esce *The garden, Záhrada*, di Martin Šulik. Del 2008 é *Bathory*, dramma storico, di Jakubisko, ambientato nell'antico Regno di Ungheria, ora Slovacchia. Tra i nuovi autori del cinema slovacco si segnalano Pavol Barabáš, documentarista, che descrive temi inediti e inesplorati, come in *Mongolia in the shadow of Gengis Khan* (2010), Peter Bebjak, con *Apricot Island, Marhul'ový Ostrov* (2011), Zusana Piussi, autrice del film di critica sociale *The disease of the Third Power* (2012). Tra i film recenti vanno ricordati *Masaryk* (2016), di Julius Šerčik, esempio di costruttiva coproduzione Slovacco Ceca, *Colette* (2013), di Milan Cieslar, e *Charlatan* (2020), di Agnieszka Holland, opera sul conflitto fra scienza ufficiale e cure erboristiche omeopatiche. Nel 2021 nella sezione *Orizzonti*



"Tisícročná včela", L'ape milionaria (1983) di Juraj Jakubisko

"107 Mothers" (2022) di Pëter Kerekes

del Festival di Venezia è stato proposto il film *107 Mothers* di Pëter Kerekes, del 2022 è invece Nightsiren, di Tereza Nvotová, e del 2023 *Il Boemo*, film sulla carriera in Italia del compositore Josef Myslivečeк.

Ma la Slovacchia in Italia é nota, nel cinema, anche per il talento, la simpatia e la professionalitá di Barbora Bobulova, in slovacco Bobul'lová, nata a Martin, che ha studiato cinema e teatro alla Accademia di Bratislava: la *Alta Scuola di Arti Musicali, Vysoká škola múzických umení v Bratislave, VŠMU*, che prosegue la storica *HADAPS, Accademia drammatica Slovacca: Hudobná dramatická akadémia pre Slovensko.* L'attrice deve il successo alla parte ne *La Spettatrice* (2004), opera di Paolo Franchi, ma aveva giá nel 1998 recitato con Marco Bellocchio, nel *Principe di Homburg*, tratto da Von Kleist e poi ha svolto ruoli da protagonista drammatica con Placido, Özpetek, Rossi Stuart, e un ruolo brillante con Veronesi, ricevendo dal 2005 significativi premi cinematografici italiani: *Globo d'Oro, David e Nastro d'Argento.*

Leonardo Dini

Winter Brother (2017) di Hlynur Pálmason

Una storia di mancanza d'amore

Claudio Cherin

Winter Brothers dell'islandese Hlynur Pálmason racconta la storia di due fratelli che vivono e lavorano in una località sperduta della Danimarca, durante un rigido inverno. I loro nomi sono Emil (interpretato da Elliott Crosset Hove, già protagonista anche di *Godland - Nella terra di Dio*) e Johan (Simon Sears). Di loro si hanno poche informazioni: quasi nulla si sa della loro famiglia, o di come siano finiti a lavorare in quella cava di pietra. Ciò che si capisce subito è che sono due fratelli molto diversi: Johan è integrato nel gruppo, rispettato; Emil è, sì, accettato, ma perché fratello di Johan.

Emil è un giovane svagato e incapace di relazionarsi con gli altri, sogna un amore impossibile con la vicina di casa, Anna; si compra un fucile e vende di contrabbando, ai colleghi, uno strano liquore, da lui distillato con sostanze chimiche che ruba dalla fabbrica di estrazione dove lavora, per racimolare qualche soldo in più.

Quando uno di minatori più conosciuti, Micheal (Michael Brostrup), si ammala, forse a causa di quel liquore adulterato, Emil viene preso di mira dal capo e dagli altri colleghi, senza trovare conforto nemmeno nel fratello maggiore Johan, più sveglio e risoluto. Che, più volte, gli ha intimato di smettere con questa attività. Ma Emil non ha voluto ascoltare, troppo preso com'è da quei soldi che racimola, dalla dura routine della cava e da una vita fatta di fatica. In questo piccolo polo industriale, dominato dalla natura, Emil è un estraneo. Tenta invano di conquistare una ragazza e acquista un'arma (come il Travis Bickle di *Taxi Driver*) per poi imparare ad usarla guardando video tutorial in televisione.

Il giovane sogna l'esercito americano che vede in tv, non si rende conto di essere guardato da tutti come il responsabile della malattia di Micheal. Continua, una volta che è stato licenziato, a vivere la sua vita tra sogno e realtà. Un sogno per lo più televisivo. Non a caso, il regista inserisce ampi spezzoni di un video americano rivolto alle reclute, in cui si insegna a sparare un particolare fucile.

Questo inserire pezzi di altri film, o alle volte film di serie B (di cui si vedono stralci abbastanza ampi), è una prerogativa del regista. Come l'indugiare nell'insulso chiacchiericcio quotidiano con l'intento di mostrare la banale quotidianeità del vissuto umano. Cosa che gli sceneggiatori hanno appreso dal teatro di Harold Pintor.

Il disagio sociale e psicologico di Emil non

sfocia mai in una reazione violenta o rabbiosa, tranne nei confronti del fratello e nei confronti del capoufficio, che lo accusa di aver rubato sostanze chimiche e di essere la causa della morte di Micheal.

La lotta, alla fine del film, tra Emil e Johan che ha trovato Johan a letto con la donna di cui si è segretamente invaghito racconta molto di più della gelosia. Fin dall'inizio della storia, infatti, si capisce che i due sono legati da un sentimento profondo. Quasi fossero gemelli. Hanno un codice loro. E che Emil forse non ha fatto altro che seguire suo fratello ovunque, fino a quella sperduta cava, perché sapeva che non avrebbe saputo fare altro. All'inizio del film, mentre i due lavorano insieme, Emil provoca più volte il fratello 'mimandone' i gesti, cosa che farebbe un bambino nei confronti di un fratello più grande, per irritarlo. La loro lotta è l'espressione di questo legame forte. Che solo all'interno del loro fatiscente container Johan può permettersi di mostrare. Tanto da far pensare che il loro sia un rapporto di complementarietá e di simbiosi. Una simbiosi che non può essere mostrata agli altri. E nella quale Emil finirà prima o poi per soccombere.

Per chi ha avuto modo di conoscere e leggere qualcosa della letteratura scandinava, troverà nel personaggio di Emil il ragazzo perseguitato de *Il capro espiatorio* di August Strindberg o il Mattis de *Gli uccelli* di Tarjei Vesaas.

Emil è destinato a rimanere schiacciato nel conflitto tra singolo individuo e comunità ostile, come nella animalesca lotta tra i due fratelli o quando si risveglia ubriaco nella neve. Il suo disperato bisogno d'amore non può essere colmato, e questo dualismo tra desiderio e frustrazione si riflette nel contrasto evidente tra il bianco abbagliante della neve e il nero del buio nella cava, il chiacchiericcio della televisione e il rumore del vento.

La troupe segue in presa diretta gli uomini che scavano nel buio e nella polvere. Il buio inquietante della cava e le luci diafane ben polarizzano le anime ambigue dei personaggi, sempre in bilico tra controllo automatizzato delle proprie emozioni e perdita incontrollata delle stesse. Il rumore delle macchine assorda e copre i sentimenti, le piaghe, le piaghe dell'anima, il dolore degli uomini. Ma mai nei volti sporchi c'è la pietà verso un lavoro umile e soprattutto faticoso. Mai il compiacersi in un determinismo umano e sociale.

Emil, come gli altri protagonisti del regista islandese, è un personaggio in difficoltà. Una difficoltà esistenziale lo attanaglia. Mai sociale.

Emil deve scegliere la propria strada. Forse diventare un uomo completo. E non la parte di una coppia. O un'ombra. Assumersi le proprie responsabilità. O diventare un derelitto. Nel migliore dei casi: soccombere.

Calzante è la colonna sonora di Toke Brorson Odin, che commenta in modo più graffiante e sofferente la scelta di Emil.

Pálmason usa un linguaggio asciutto in cui indaga le tematiche di portata universale, come il complesso rapporto tra uomo e natura, i conflitti che scandiscono i legami di una comunità soltanto apparentemente pacifica, la fede in un qualche dio che si nasconde nei paesaggi innevati di un territorio lontano.

Winter Brothers opera prima di Hlynur Pálmason rivela già la poetica originale di un autore, il cui stile visivo (sontuoso e affascinante) fonde il documentario e la videoarte alla narrazione cinematografica.

Claudio Cherin

Ashby generation. Il versatile in movimento firmato Hal Ashby

La vita è uno stato mentale. Oltre il giardino (1979)

Patrizia Salvatori

Il nome di Hal Ashby probabilmente non ha nulla di familiare soprattutto tra gli spettatori cinematografici più giovani seppure ben avvezzi alla settima arte. Eppure, nonostante l'oblio perpetrato da tempo nei suoi confronti, l'irregolarissimo Hal ha rappresentato un unicum tra i protagonisti indimenticabili della Nuova Hollywood generation, autore maiuscolo di pellicole tra le più iconiche, libere ed eccentriche della Storia del Cinema(difficile, questo per davvero, non aver mai sentito parlare di *Harold e Maud*, di *Oltre il giardino*), costruite con leggerezza mai superficiale in forma di favola onirica, vibranti di satira acuminata e humour nero, destinate ad essere lettura critica quanto piacevole e sovversiva di un certo periodo storico, tutte affidate ad un team di amici /attori/ compagni di viaggio che grazie all'estro bizzarro di Hal son riusciti a rendere memorabili personaggi e atmosfere singolari. E parliamo di Peter Sellers, Jack Nicholson, Warren Beatty,John Voight, protagonisti pressocchè assoluti di tanto cinema nuovo per almeno tre generazioni di american movie da allora in poi.

Versatile sperimentatore di generi cinematografici tra i più diversi e particolari Ashby ha pagato, forse proprio per questa innata e caleidoscopica fantasia, lo scotto di una non riconoscibilità netta ed autoriale della sua poetica, pure assai evidente in particolare nel respiro proprio del cinema di protesta statunitense degli anni Settanta e nella realizzazione tra l'artigiano e l'artistico di solide strutture narrative rese in movimento attraverso l'intervento ad hoc di grandi e talentuosi sceneggiatori(Neil Simon in primis), seppure sui generis, di quel periodo.

Hal nasce il 2 settembre del 1929 a Ogden, nello Utah, quarto ed ultimo figlio di una famiglia atea e mormone. Il padre, produttore di latte, si suiciderà presto e l'infanzia del ragazzo, che già aveva visto il divorzio dei genitori da bambino, sarà sempre in salita e oltre ogni regola, ad iniziare dall'abbandono della scuola per finire sposo in età scolare e velocissimamente divorziato prima di aver compiuto i diciannove anni.

Dopo la laurea in materie letterarie alla Utah University e un proficuo apprendistato teatrale in qualità di regista con un adattamento importante da George Bernard Shaw, Hal si trasferisce a Los Angeles dove l'ufficio di collocamento del posto gli trova occupazione come tipografo presso gli studi della Universal Pictures. In pochi anni si fa strada come assistente al montaggio per vari studios tra cui la Metro Goldwin Mayer e qui incontra un'altra giovane e futura promessa del Cinema, il per sempre amico Jack Nicholson.

Collabora in particolare con Tony Richardson e soprattutto con Norman Jewison; per *La calda notte dell'Ispettore Tibbs*, diretto da Jewison, vince nel 1968 il premio Oscar per il miglior montaggio.

E' del 1970 il suo esordio alla regia con il lungometraggio *Il padrone di casa* da un romanzo di Hunter consigliatogli proprio da Jewison che avrebbe voluto girarlo personalmente, ma impossibilitato per troppi impegni; la storia, imperniata su problematiche razziali, mette in luce alcuni aspetti del sentire americano su un tema sino ad allora poco e frettolosamente conosciuto.

Ma è con il lavoro successivo, *Harold e Maude* (1971), che Ashby entra a buon diritto nella Storia dei registi di pellicole evergreen; Il film, libero come pochi e per questo assolutamente eccentrico e borderline anche per quegli anni *rivoluzionari*, racconta l'intenso e sorprendente rapporto tra un adolescente perbene ed una scultrice ottantenne piena di energie insospettabili per i suoi anni, maestra frizzante di vita e di coinvolgimenti emotivi davvero appassionanti per un pubblico da zero a novant'anni e anche di più.

Il grandissimo successo commerciale della pellicola impensierisce non poco Ashby, preoccupato di rimanere imprigionato in un clichè visivo prefissato e dunque da ripetere all'infinito.

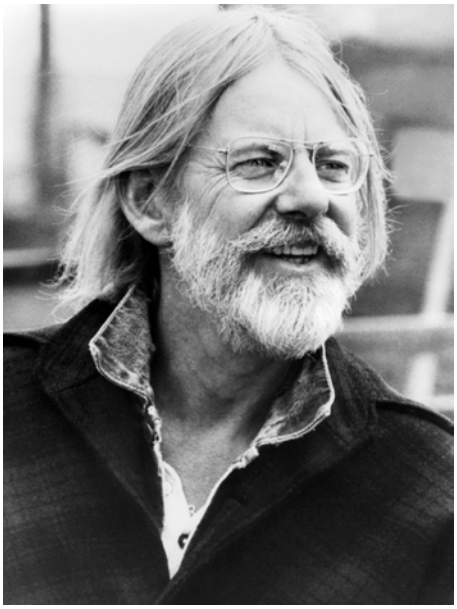
E' questo probabilmente il motivo che lo induce a mettere in scena una storia più cruda e realista con *L'ultima corvèe* del 1973, dove tuttavia il tema dell'amicizia e dalla condivisione è in ogni caso al centro del plot , seppure precipitato in uno scenario più ostico e assai meno variopinto.

E il passato diventa da questo momento in poi il leit motiv evocativo delle proposte di Hal. Gli anni sessanta rivivono nel 1975 con *Shampoo* , storia di un parrucchiere playboy con le sembianze del bello di quegli anni, il mitico Warren Beatty, qui davvero very sixtie non solo per l'ambientazione tipica del periodo, ma anche e soprattutto per la dirompente colonna sonora firmata Paul Simon.

Gli anni trenta vengono descritti in *Questa terra è la mia terra* (1976), scenario a tutto campo in cui si sviluppa la vita del famoso folk singer statunitense W.Guthrie.

La guerra del Vietnam rivive attraverso il privato e gli occhi di una donna nel celebratissimo *Tornando a casa* (1978), pellicola che ottiene la nomination all'Oscar per la miglior regia e proietta Hal tra gli autori del Cinema più conosciuti e amati del periodo; i protagonisti Jane Fonda e John Voight , suoi amici prima ancora che interpreti in stato di grazia, contribuiscono al successo del film sottolineandone le peculiarità tipiche del *Laboratorio Ashby*, costruito sin dal principio sulla sintonia del regista con i suoi compagni di avventure in movimento.

Ma Hal può addirittura fare di più; è del 1979



Hal Ashby (1929 - 1988)

Oltre il giardino, tratto da un romanzo di J.Kosinski, probabilmente la sua satira più pungente e riuscita, protagonista magistrale l'amico Peter Sellers nel ruolo incredibile quanto intenso di un giardiniere analfabeta capace di prendersi gioco involontariamente (!) dell'alta società statunitense. Lo sguardo di Ashby coincide con lo sguardo di Chance/Peter, quasi ad indicare, attraverso l'annullamento del suo passato e della sua identità, una condizione autobiografica di sofferenza degli anni giovanili del regista.

Nel 1982 Hal racconta i Rolling Stones attraverso il concerto dell'anno prima, nel 1985 Neil Simon confeziona per lui una sceneggiatura incentrata sul rapporto tra un rozzo campione di baseball e una cantante, probabilmente non del tutto sentita da Ashby e dunque non particolarmente omogenea al Cinema che più lo convince.

La realizzazione del suo ultimo film *Otto milioni di modi per morire* nel 1986 coincide anche con l'ultimo anno di vita di Hal; questo lavoro finale si concretizza tra mille difficoltà, in particolare produttive, legate alla sua personalità artistica stravagante considerata dai finanziatori eccessivamente borderline e dunque rischiosa al botteghino e poco seguita dalla critica del momento. E sarà ostracismo per sempre. Il liberissimo Ashby ha pagato anche in retrospettiva un modo di fare arte sempre in linea con le utopie più radicali del suo tempo, senza mai rinunciare alla sua visione barricata, tanto amata dalla gente del cinema quanto osteggiata dal sistema hollywoodiano.

Morire è una cosa che capita ai vecchi
Oltre il giardino (1979)

Patrizia Salvatori

L'età di Narciso. Il parlare di sé nell'era dei social media

Fabio Massimo Penna

Quella nella quale viviamo è da sempre considerata l'epoca dell'immagine, l'era nella quale apparire conta più di essere. Con l'avvento dei social media il desiderio di esibirsi si è acuito al punto che potremmo sostenere tranquillamente di vivere nell'età di Narciso. Possiamo fare esempi a centinaia di tale compulsiva smania di farsi vedere. Per qualcuno andare in vacanza ha senso solo se si possono "postare" le foto al mare insieme a famigliari e amici in modo da poter "condividere" il proprio vissuto estivo. Altri non possono cucinare la cena senza mostrare al mondo intero i piatti usciti dai loro fornelli. Altri ancora ritengono indispensabile mostrare agli utenti quanto siano cresciuti sani e belli i propri figli. Tutto senza domandarsi a chi possano interessare tali immagini personali e private. Va da sé che di tali fotografie meticolosamente postate su facebook o su altri social non importa nulla a nessuno. Ma al narcisista questo dato di fatto non interessa perché la sua realtà psichica sembra non travalicare le mura del suo appartamento. Eppure il "parlare di sé" non è sempre stato un atteggiamento ben visto dall'opinione pubblica. Il filosofo Blaise Pascal (1623-1662) a proposito dello scrivere libri "pretendeva addirittura che un uomo dabbene debba evitare di fare il proprio nome, e perfino di servirsi di parole come io-" (Andrea Battistini, *Lo specchio di Dedalo*, Società Editrice il Mulino, Bologna, 1990). Non osiamo immaginare quale considerazione avrebbe avuto dei nostri "postatori/condivisori compulsivi" il grande pensatore del Seicento se avesse avuto la disgrazia di nascere nella nostra epoca. Con una mentalità ancora più rigida l'uomo del medioevo guardava chi, magari attraverso un'autobiografia, faceva bella mostra di sé macchiandosi dell'ignobile peccato della vanità: "valgono dunque le leggi narrative delle Artes sermocinali del Medioevo che, con la voce inflessibile di Dante, consentivano di - parlare di sé medesimo - solo - quando senza ragionare di sé grande infamia o pericolo non si può cessare – e – quando, per ragionare di sé grandissima utilitade ne segue altrui per via di dottrina" (Andrea Battistini, op. cit.). L'esibizione di sé, attraverso il racconto autobiografico, era consentita solo nel caso in cui lo scrittore volesse evitare i danni derivanti da eventuali calunnie nei suoi confronti o nell'ipotesi in cui il racconto della propria vita potesse servire da monito per il lettore. La superbia di chi scrive di sé medesimo fa il paio con l'arroganza di chi ritiene che anche i fatti più triviali e banali della propria quotidianità meritino il loro spazio su facebook o instagram. Così come il postatore seriale tende a fornire un'immagine eroica del proprio io, dando grande rilievo ai modesti e risibili avvenimenti della propria esistenza quotidiana, anche l'autobiografo tende a dare un ritratto romantico di sé, sottolineando le difficoltà affrontate per affermarsi nel mondo (gli umili natali, l'ostracismo dei colleghi di lavoro, l'invidia del prossimo) alla quale fanno da contraltare le doti positive che lo scrittore si riconosce (l'umiltà, la tolleranza, la mentalità libera). Veramente in alcune situazioni l'autobiografia diveniva uno strumento per respingere gli attacchi ai quali le malelingue sottoponevano lo scrittore. Un esempio emblematico è quello di Lorenzo Da Ponte (1749-1838), librettista di Mozart e autore di capolavori immortali quali *Le nozze di figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) e *Così fan tutte* (1790). Da Ponte era anche un libertino e la sua fama di don Giovanni in alcuni casi gli si era ritorta contro, cosicché "l'occasione che spinse Da Ponte a scrivere le proprie memorie fu data dalla difficoltà che incontrò nel puritano ambiente nuovaiorchese quando volle inserirvisi come insegnante di italiano: difficoltà dipendenti dalla guerra mossagli da altri italiani che vi svolgevano la stessa attività, e che avevano interesse a sminuirne la fama recuperando e ponendo in circolazione vecchie notizie attinte in Europa sul suo passato" (Lorenzo Da Ponte, *Memorie – I libretti mozartiani*, Garzanti editore, 1976). Il parlare di sé aveva, nel caso di Da Ponte, una motivazione pratica ovvero quella di impedire che il racconto delle sue antiche avventure potesse nuocere alla sua carriera di insegnante di italiano. Le esigenze che agitano gli odierni postatori seriali, i quali di del Da Ponte non possiedono né la genialità né la grande capacità di scrittura drammatica, sembrano, invece, affondare le loro radici in comportamenti egocentrici con i quali in maniera infantile tentano di attirare l'attenzione degli altri su di loro. I social network divengono così l'ambiente nel quale poter mettere in mostra il proprio ego fornendo una immagine idealizzata di sé, esattamente come facevano gli autobiografi nel mostrare ai lettori un proprio 'io' ammirevole eroicamente costretto da circostanze avverse a contrapporsi alla malignità del prossimo. Con una avventurosa escursione dal medioevo all'era contemporanea, ci siamo inoltrati in un iter che ci ha mostrato come vi sia stato un passaggio dall'interdizione del parlare di sé dei secoli passati al narcisistico bisogno di autoaffermazione del proprio ego, indotto dai social media nella nostra tecnologizzata epoca.

"Narciso" (1597-1599) (di Caravaggio), olio su tela, 92x112 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica - Palazzo Barberini, Roma

Lorenzo Da Ponte (1749 - 1838)

Fabio Massimo Penna

La magia della luce #6

Il Moviton della Mamil e le geniali invenzioni di Emile Reynaud

Paolo Leo

Chi tra i lettori di ***Diari di Cineclub*** è stato bambino negli anni 60 del '900 forse si ricorderà del *Moviton*, un giocattolo prodotto dalla *Mamil* di Milano a partire dal 1960. Si tratta di dischi di materiale flessibile colorati come un *picture disc* e, rispetto ai vinili che girano a 33 o a 45 giri, hanno la particolarità di girare a 78 giri. L'altra particolarità è che le immagini riportate sui dischi riproducono le diverse fasi di una brevissima animazione, come in una *gif*. E ovviamente l'animazione si riferisce al tema della canzone che si può ascoltare mettendo il disco in un giradischi. Naturalmente dopo essersi procurati un giradischi vintage che funzioni anche a 78 giri!

Il repertorio dei dischi del Moviton erano semplici canzoncine per bambini. L'orchestra era diretta da Aldo Pagani e anche alla voce comparivano spesso nomi noti, come l'attore Franco Franchi o il cantante Guidoni. Visto il successo del giocattolo, ne vennero commercializzate diverse versioni, tra le quali spiccava un cofanetto col marchio Disney.

Per poter fruire dell'animazione, dopo aver inserito il disco nel giradischi, bisogna sovrapporre l'apposito prisma di plastica, oggi molto ricercato dai collezionisti. Il prisma ha una superfice specchiante nel cui riflesso le immagini del disco prendono vita.

Il sistema di animazione utilizzato dal Moviton è una variante ben riuscita di un giocattolo ottico ottocentesco che ha segnato una tappa importante della storia del Pre-cinema: il prassinoscopio di Emile Reynaud.

Brevettato nel 1877, il prassinoscopio era un giocattolo la cui struttura riproponeva quella dello zootropio: un cilindro vuoto e rotante al cui interno viene collocata una striscia di carta contenente le varie fasi di un'animazione. Ma mentre nello zootropio l'animazione viene osservata attraverso le strette fessure inserite nel cilindro, nel prassinoscopio l'animazione la si osserva in piena luce, riflessa nei piccoli specchi che ricoprono un prisma collocato al centro del cilindro. Esattamente come nel *Moviton*. Il risultato è un'immagine molto più nitida e definita rispetto a quelle fornite dallo zootropio.

Inventore geniale e molto attento agli effetti scenici, Reynaud realizzò nel tempo diverse varianti della sua invenzione.

Il cofanetto del Moviton conteneva tre dischi a 78 giri con doppia facciata e l'indispensabile prisma specchiante

Il prassinoscopio di Reynaud e lo zootropio

La più famosa e spettacolare è il *Prassinoscopio-Teatro*: in questo caso l'apparecchio è inserito all'interno di una scatola il cui coperchio, una volta aperto, permette di osservare l'animazione attraverso una finestrella. Tra l'osservatore e l'animazione è collocato un vetro inclinato che per riflessione fa apparire dietro la scena animata una scenografia su carta. L'illusione della scena animata è resa più suggestiva dal fatto che è escluso dalla visuale dell'osservatore il meccanismo ruotante che crea l'animazione stessa.

Reynaud, esperto lanternista, era molto interessato alla possibilità di proiettare al pubblico le sue brevi animazioni. Infatti creò e commercializzò una complicata combinazione del prassinoscopio-teatro con un sistema di proiezione a doppio obiettivo (il *prassinoscopio da proiezione*).

E, infine, nel 1888 realizzò la sua invenzione più ambiziosa: il *Teatro Ottico* (*Théâtre Optique*). Si tratta di un complesso apparato di proiezione nel quale viene superato il limite della ripetizione ciclica dell'animazione offerta dal

segue a pag. successiva

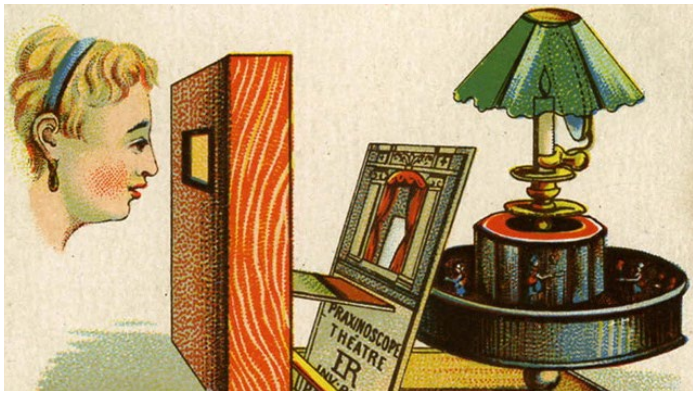
segue da pag. precedente

Il Prassinoscopio Teatro

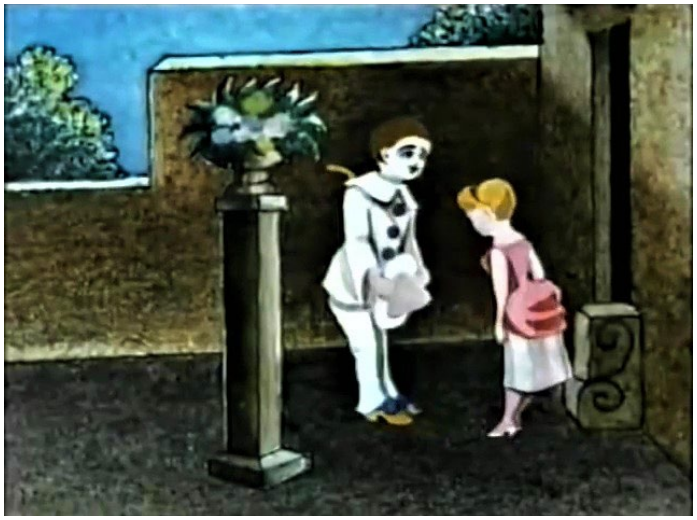
Il Prassinoscopio da proiezione

prassinoscopio. Infatti, il Teatro Ottico di Reynaud permetteva la proiezione di vere scene animate con una durata indefinita.
Le immagini erano dipinte su una lunga banda flessibile e traforata che si avvolgeva e svolgeva attorno a due aspi manovrati manualmente. La produzione di queste lunghe sequenze era un lavoro lungo e delicato che Reynaud realizzava personalmente, dipingendo una a una le fasi dell'animazione. Anche l'apparecchio attorno al quale si muoveva la banda animata era delicato e

Il Teatro Ottico utilizzava un doppio sistema di proiezione: uno proiettava l'immagine fissa della scenografia, l'altro proiettava l'animazione riflessa negli specchi del prisma centrale



Il Prassinoscopio Teatro



Un fotogramma di "Pauvre Pierrot"

complesso e conseguentemente Reynaud dovette presto rinunciare all'idea di commercializzare la sua invenzione. Decise quindi di sfruttare il Teatro Ottico in prima persona.
Nell'ottobre del 1892, in un'apposita sala all'interno del celebre Musée Grevin di Parigi, esordisce lo spettacolo di *Pantomimes Lumineuses* realizzate col Teatro Ottico di Reynaud. Le *Pantomimes Lumineuses* di Reynaud segnano una tappa importantissima nella storia delle proiezioni perché, per la prima volta, lo spettatore vedeva l'azione proiettata sullo schermo svilupparsi in modo fluido nel tempo, né più né meno come avrebbe fatto di lì a pochi anni il cinematografo dei Lumière.
Come si usava nelle fantasmagorie, il Teatro Ottico veniva collocato dietro lo schermo, non visibile al pubblico, ed era azionato manualmente dallo stesso Reynaud. Delle lunghe bande su cui erano disegnate le *pantomimes* di Reynaud ne sopravvivono oggi solo due, facilmente reperibili sul web: *Pauvre Pierrot* e *Autour d'une cabine*. Si tratta di brevi e coloratissime animazioni di una grazia e una qualità narrativa sorprendenti.
Lo spettacolo di Reynaud ebbe un immediato e duraturo successo a cui seguì un rapido declino sino alla cessazione definitiva delle proiezioni nel 1900. La natura artigianale e complessa

del macchinario inventato da Reynaud e la difficile riproducibilità delle sue bande animate non potevano competere con le novità offerte dal Cinematografo, il cui repertorio si rinnovava invece continuamente. Anche se dovrà passare ancora qualche anno prima che lo spettacolo offerto dal cinema raggiunga la qualità artistica delle coloratissime *Pantomimes Lumineuses*.

Paolo Leo

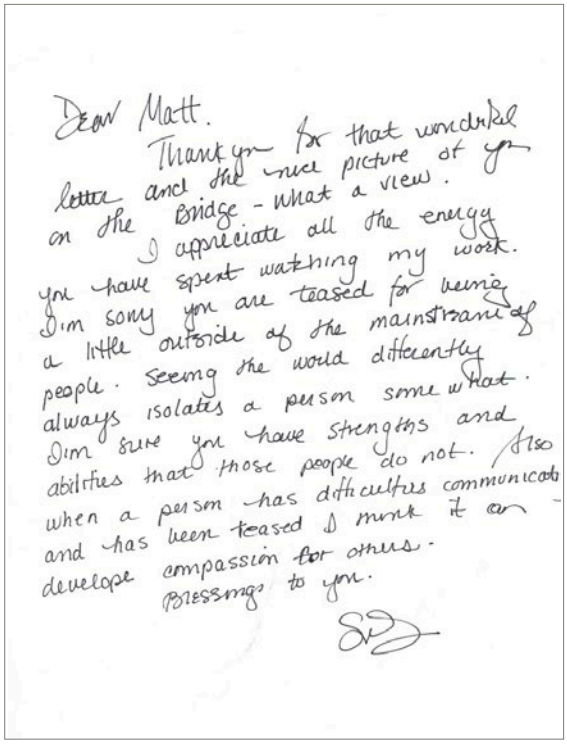
La scrittura e il carattere. I grandi del cinema sotto la lente del grafologo #10

Il personaggio del mese: Susan Sarandon

Barbara Taglioni

Susan Abigail Tomalin, nota a tutti come Susan Sarandon, è una delle grandi dive di Hollywood. I numeri parlano da soli: 76 anni, oltre 50 di carriera e più di 80 film all'attivo. Un albero genealogico complesso (padre di origini inglesi, irlandesi e gallesi e madre statunitense con sangue italiano), primogenita di nove fratelli, mamma di tre figli, ha alle spalle il suo primo ed unico matrimonio con il collega Chris Sarandon, dal quale ha preso il cognome. Dopo aver divorziato, l'attrice ha ammesso di non credere più nel matrimonio e, infatti, non si è mai più sposata nonostante diverse note relazioni tra cui quelle con i registi Franco Amurri e Louis Malle, con l'iconico e trasgressivo David Bowie, con gli attori Sean Penn e Tim Robbins. I suoi grandi occhi, l'intelligenza e la sicurezza che esibisce sempre, sia nella vita privata che sul grande schermo, la sua coraggiosa e instancabile intraprendenza le regalano una bellezza senza età. Susan Sarandon è una donna ancora oggi affascinante, diversa, elegante, ribelle, divertente, drammatica e al tempo stesso sexy. Si definisce madre, attrice e attivista filantropa e afferma: *Quello che mi interessa è combattere ogni forma di ingiustizia. Tutto ciò che rende il mondo un posto iniquo.* Produttrice e doppiatrice cinematografica, impegnata politicamente e socialmente, ambasciatrice dell'UNICEF è un'artista che ha fatto davvero la storia del cinema. Nel corso della sua lunghissima carriera, ha sempre dimostrato di saper scegliere ruoli di rilievo, tanto da essere amata ed apprezzata in tutto il mondo. In una sua intervista afferma: *La nostra missione nella vita è inseguire l'autenticità. Il mio impegno permanente nasce dal bisogno di verità nei confronti degli altri. Ho sempre considerato il cinema come uno strumento per servire cause importanti.* Ha ricevuto cinque candidature agli Oscar per *Atlantic City, U.S.A.*, *Thelma & Louise*, *L'olio di Lorenzo*, *Il cliente* e *Dead Man Walking - Condannato a morte*. Per quest'ultima interpretazione si è aggiudicata la statuetta come miglior attrice protagonista nel 1996. Nei suoi film è stata cameriera, vampira, strega, musa di una sgangherata squadra di baseball, donna in fuga, madre coraggio, suora, e finanche attrice sul viale del tramonto. Forse proprio per continuare a liberarsi della pressione culturale di matrice cattolica conosciuta in famiglia e per tutto il periodo della sua istruzione, ha incarnato spesso la ribellione, la fuga, il sovvertimento e la diversità. Vediamo cosa ci racconta la sua grafia. E' una scrittura ordinata, in misto script, grande, ascendente, leggibile, ben spaziata tra righe e parole, che si muove sul rigo con un movimento controllato, quasi cadenzato, non privo di effervescenze. Già ad una prima occhiata comunica chiarezza di idee e sicurezza. È un gesto grafico che ci parla di concretezza, dinamismo, orientamento verso il nuovo, spirito di iniziativa, amor proprio. Un carattere coraggioso, capace di correre rischi, tendenzialmente autonomo, non propriamente convenzionale, responsabile e capace di assumersi le responsabilità, il tutto condito da un aspetto esteriore estremamente femminile e sexy che la rende quasi magnetica (*tracce falliche, gonfi in zona inferiore*). Una donna dal pensiero acuto alla quale interessa studiare, penetrare a fondo i problemi. Che vive i rapporti umani in maniera profonda, anche se a volte poco tollerante, che sa combattere per i propri diritti e per le proprie idee che spesso portano con sé una condizione di solitudine (*f a croce e a bastone*). Originale, indipendente e a volte anticonformista (*lettere al contrario*) in equilibrio tra fermezza e disponibilità (*semi-angolosa*), entusiasta, ambiziosa, orgogliosa e vitale (*ascendente, grande*), ricca di buon senso, di ordine, disciplina e talento, con uno spiccato senso del bello (*armoniosa, in arcata, misto script*). Un'artista seria, stabile, capace di utilizzare al meglio le proprie energie nell'affrontare le difficoltà della vita seppur con qualche momento di ansia (*chiara, ariosa, ferma, canali*). Una donna abile nell'approfondire ma anche nel trovare rapidamente soluzioni efficaci (*prolungata verso il basso, ovoidi, ricombinazioni*). Dotata di senso pratico, indipendente e decisa (*giustapposta, trattini delle t lanciati e a volte sopra l'asta*), è affidabile (*margine sinistro rigido, cenni di sistematizzata*) e predisposta a giostrarsi tra intuizione e deduzione, tra logica e idealizzazione (*raggruppata in continuità*). Le *g con l'asola incompleta sotto il rigo*, grafologicamente suggeriscono un sopraggiunto attuale disinteresse verso tutto ciò che riguarda la sfera sessuale a favore invece di un imprescindibile bisogno di attivarsi e, in barba al suo status acquisito di diva, di lottare senza tregua contro le ingiustizie del mondo. La sua firma, oscura, disomogenea al testo, esuberante ma quasi accartocciata, senza soluzione di continuità ribadisce la sicurezza, una forte spinta affermativa che aiuta a superare gli ostacoli, l'abilità di analisi e sintesi, la necessità di territori allargati in cui non passare inosservata, ma anche il desiderio di mantenere un certo riserbo rispetto a qualche angolo nascosto della sua anima.

Susan Sarandon (1946)



Dear Matt.
Thank you for that wonderful letter and the nice picture of you on the Bridge - what a view.
I appreciate all the energy you have spent watching my work.
Im sorry you are teased for being a little outside of the mainstream of people. Seeing the world differently always isolates a person somewhat.
Im sure you have strengths and abilities that those people do not. Also when a person has difficulties communicating and has been teased I think it can develope compassion for others.
Blessings to you.
SS

Lettera senza data di Susan Sarandon

Barbara Taglioni

Firma di Susan Sarandon

Harold Lloyd, il terzo genio che rivaleggiava con Chaplin e Keaton

Ricorre quest'anno il centenario dell'uscita di "Preferisco l'ascensore", il film che lo rese un divo, e i 130 dalla sua nascita, nel 1893

Giovanni Verga

Il "terzo genio". Così era stato soprannominato dalla critica Harold Lloyd, uno dei più iconici interpreti del cinema muto, di cui ricorrono quest'anno due anniversari: 130 anni dalla sua nascita, nel 1893 in Nebraska, e cento tondi dall'uscita del suo film più famoso *Preferisco l'ascensore* (Safety last, 1923). Dopo Charlie Chaplin e Buster Keaton, è considerato appunto il "terzo genio" di quella stagione pionieristica del cinema, e rivaleggiò con loro per popolarità e successo di cassetta. Si tratta di figure apparentemente simili, accomunate dalla comicità e dal ritmo incalzante dei loro film, ma nello stesso tempo molto diverse. Quello che li differenzia è un elemento fondamentale: mentre gli altri interpretavano personaggi spiantati, poveri o disadattati che si ingegnavano a trovare espedienti per sopravvivere ribaltando la cattiva sorte a loro favore, Lloyd non apparteneva a questa schiera. Lui non è un vagabondo né un tipo stralunato, come Keaton, che sembra trovarsi sempre al posto sbagliato nel momento sbagliato: è invece il tipico piccolo borghese, smisuratamente arrivista e ottimista, che ha dei sogni per i quali è disposto a lottare in tutti i modi. E' una raffigurazione ironica, ma per niente denigratoria, del mito americano del *self made man*, proprio nell'atto del suo farsi. Del resto, non gli riuscì difficile, dato che il suo personaggio rifletteva il suo percorso di vita. Dovette lottare infatti per raggiungere il successo. Trasferitosi ancora *teen* in California col padre, dopo il suo divorzio dalla moglie, cercò a lungo con grande fatica di mettere un piede negli *studios* hollywoodiani senza risultato, finché un giorno ebbe un'idea. Si truccò come le comparse di un grosso film in lavorazione e si intrufolò con loro negli studi inaccessibili della Universal: con questo piccolo espediente si fece amico il futuro regista Hal Roach, con il quale fondò una piccola casa di produzione. Fu allora che diede vita prima al personaggio di *Lonesome Luke*, un'imitazione del vagabondo di Chaplin, con un certo successo, e poi a quello fortunatissimo del giovanotto con la faccia pulita e un paio di occhialoni di tartaruga, "The boy", che lo accompagnò nei suoi anni d'oro. Da quel momento Lloyd non si fermò più. Girò decine di film tra corti e lungometraggi, segnando più di ogni altro l'epoca irripetibile degli anni ruggenti dell'America prima della Grande Crisi del '29, ottimista e frenetica, spavalda e proiettata nel futuro. *Preferisco l'ascensore*, che contiene la famosissima scena in cui rimane aggrappato alle lancette di un orologio in cima a un grattacielo, nacque in questo clima, casualmente. Racconta Lloyd che mentre camminava per una strada del centro di Los Angeles, gli venne l'idea del film osservando un certo Bill Strothers, una "mosca umana" che si arrampicava su un edificio eseguendo un numero acrobatico a scopo pubblicitario, e si disse: "Se fa venire i brividi a me, cosa succederebbe con il pubblico al cinema?". Di sicuro Lloyd fu un precursore del genere- chiave per il cinema americano dell'action movie, grazie all'intuizione che scene adrenaliniche come quella della scalata al grattacielo potevano funzionare per portare il pubblico nelle sale. Guardando gli altri suoi film successivi è evidente l'importanza del suo lavoro nello sviluppo e nella crescita dell'industria del cinema, come nelle scene di inseguimento di *Tutte o nessuna* (Girl Shy, 1924) , in cui lui lotta contro il tempo per fermare il matrimonio della ragazza di cui è innamorato, e la cui influenza si può individuare in tante altre celeberrime scene di film del genere da *Ben Hur* a *Speed*. Qualcuno ha scritto che mentre il nome di Lloyd è stato dimenticato e i suoi grandi film come *Girl Shy* o *Il talismano della nonna* (Grandma's Boy, 1922) sono scomparsi dalle sale, il suo spirito vive nell'industria del cinema che lui stesso ha aiutato a creare. In *Preferisco l'ascensore*, prodotto da Hal Roach, Harold ha una fidanzata, ma è disoccupato, e deve quindi abbandonare il paesello d'origine per la grande città, alla ricerca di un lavoro che ottiene presto, il commesso di un grande magazzino. Qui si intrecciano due situazioni comiche: la prima è quella in cui lui vuol far credere alla fidanzata di avere un ruolo di manager; la seconda è la sua idea di far scalare il grattacielo dei grandi magazzini da un "uomo ragno", che altri non è che la "mosca umana" Bill Strothers, per attirare clienti. Si susseguono dunque equivoci e malintesi, il picco dell'ilarità è quando si trova ad impartire ordini direttamente dall'ufficio del direttore, in una gara contro il tempo per non essere scoperto. Ma il clou della tensione si raggiunge poco dopo nella lunga sequenza dell'arrampicata, che lui stesso aveva proposto al vero direttore e in cui Harold, dovendo sostituire il funambolo, si trova ad ogni piano ad affrontare ostacoli che rischiano di farlo precipitare: prima i piccioni, poi una rete, poi la trave di un operaio e infine l'orologio, cui resta appeso in una delle scene più iconiche e comiche della storia del cinema muto. Harold infatti afferra una corda che non è fissata, poi il suo piede rimane incastrato, poi un cane gli impedisce di entrare in una finestra e un topo si infila nei pantaloni facendolo scatenare in una sorta di balletto da tarantolato. Quando finalmente raggiunge la cima, rimane agganciato con il piede ad una sorta di antenna rotante penzolando nel vuoto, fino alla salvezza finale sul tetto, dove finisce tra le braccia della sua ragazza. Proprio come Buster Keaton, Lloyd faceva da sé molte delle acrobazie dei suoi film, anche perché ancora non esistevano la retroproiezione e il *traveling matte* che consentiva di unire due immagini, ad esempio una figura in primo piano e uno sfondo filmato altrove, che verranno comunque introdotti prima della fine del muto. Quindi, quando vediamo Harold appeso al cornicione o alle lancette dell'orologio, stiamo vedendo una scena reale come del resto veniva percepita dallo spettatore in sala anche se, ovviamente, in certi casi erano state costruite delle finte sezioni dell'edificio e delle piattaforme in legno con dei materassi, che però non garantivano una sufficiente sicurezza in caso di caduta. Solo quando la ripresa è in campo lungo e non si vede la faccia dell'attore, l'azione era svolta proprio da Bill Strothers che era stato scritturato per questo.

Harold lloyd (1893 - 1971)

"Preferisco l'ascensore!" (1923) di Fred C. Newmeyer e Sam Taylor

Giovanni Verga

La Movida, la rinascita del cinema spagnolo dopo la fine del franchismo

Pierfranco Bianchetti

Franco ha muerto!. Così il presidente del governo spagnolo Carlos Arias Navarro annuncia alla televisione alle ore 20 del 20 novembre 1975 la fine del Caudillo, il Generalissimo Francisco Franco y Bahamonde.
Finisce così una feroce dittatura durata ben 36 anni e inizia per la Spagna il processo di democratizzazione che la porterà a far parte dell'Europa moderna.
Il franchismo fu, durante tutta la sua storia –afferma Jesus G. Requeña- *incapace di imporre la propria egemonia ideologica alle masse popolari facendo passare sotto silenzio la violenza storica della sua nascita: la cosiddetta guerra civile spagnola. Se negli anni successivi alla guerra si produsse una serie di film che a questa si riferivano (Raza - soggetto di Franco- è il più noto, però bisogna tener conto che non furono numerosi i film appartenenti a questo genere). La spiegazione è semplice: se la borghesia aveva sconfitto militarmente le masse popolari, non poteva però riuscire a convincerle della giustizia del loro massacro.*
Durante gli anni della repressione politica anche il cinema spagnolo subisce il controllo della censura e per sopravvivere deve accettare alcune sovvenzioni selettive della produzione che favoriscono alcuni generi e tendenze propizie al sistema.
Nonostante questa non facile condizione a partire dagli anni Cinquanta si fa spazio un cinema dissidente i cui protagonisti sono i registi Luis Garcia Berlanga, Juan Antonio Bardem, Carlos Saura e l'italiano Marco Ferreri.
Negli anni Sessanta, grazie ai cambi amministrativi ed alla politica dello sviluppo economico, emerge una nuova generazione di cineasti, Francisco Regueiro, Miguel Picazo, Martín Patino, Manuel Summers, protagonisti del Nuovo Cinema Spagnolo.
Alla fine del periodo franchista la figura di maggior rilievo è indubbiamente il regista e sceneggiatore Victor Erice, che già si era messo in luce nel 1973 con *Lo spirito dell'alveare*, pellicola ambientata nella Spagna rurale degli anni Quaranta, presentato nella Settimana internazionale della critica del Festival di Cannes '74 e vincitore della Concha d'oro per il miglior film al Festival di San Sebastiano.
Erice in qualche misura rappresenta simbolicamente il passaggio anche nel mondo del cinema dalla dittatura alla democrazia, che avviene con lo smantellamento della censura ufficialmente nel 1977.
Il cinema in quel periodo può beneficiare dell'incremento dei centri di produzione negli stati autonomi, soprattutto nella Catalogna e nei paesi Baschi, che produrrà effetti positivi come i numerosi premi vinti dai film spagnoli nei festival internazionali.

Il caso Carlos Saura

Figlio di un magistrato e di una pianista, Carlos Saura nato a Huesca nel 1932, è attratto fin da giovanissimo prima dalla fotografia e poi dal cinema, per il quale abbandona l'università iscrivendosi all'Instituto de Investigaciones y Experencias Cinematografica di Madrid, dove si diploma con il cortometraggio *La tarde del domingo* di impostazione neorealista.
Inizia così la carriera professionale di uno dei grandi maestri del cinema spagnolo come aiuto regista, cameraman, assistente tecnico, sceneggiatore e attore (recita in *Los golfos*, suo debutto alla regia, *El cochecito* di Rafael Azcona e *Nueve cartas a Berta* di Basilio Martin Patino).
Saura nel 1965 firma un'opera coraggiosa, *La caccia*, prodotta dall'amico Elias Querejeta, vincitrice al Festival di Berlino dell'Orso d'argento, che affronta un tema scottante, quello della violenza nella società spagnola del dopo-

"Cria Cuervos" (1975) di Carlos Saura

guerra ancora condizionata dal tragico passato della guerra civile.
Pur tra mille difficoltà causate dalla censura, Saura riesce a realizzare *Anna e i lupi* (1972), fosca metafora sulla Spagna vicina alla fine del regime di Franco. La pellicola è interpretata da Geraldine Chaplin, figlia del grande Charlot, che sarà la sua compagna per molti anni e la madre di suo figlio Shane.
Del 1975 è il pregevole *Cria Cuervos*, storia di una giovane donna alle prese con i fantasmi della sua infanzia, premio speciale a Berlino, film con il quale il regista si conferma l'autore di memorabili figure femminili.
Nel 1979 gira una delle sue opere migliori, *Mamma compie cent'anni*, metafora sulla Spagna del dopo franchismo nella quale si perpetuano i vizi del vecchio regime.
Nel 1980 con *Bodas de sangue* inizia la collaborazione con il ballerino Antonio Gades. I due realizzeranno insieme *Carmen Story* (1983) e *L'amore stregone* (1986).
Del 1988 è *El Dorado*, ritratto della figura del condottiero Aguirre, seguito da *Spara che ti passa* (1993), un noir tratto da un racconto di Giorgio Scerbanenco e *Taxi* (1997), cruda vicenda di

Pedro Almodóvar (1949)

uno squadrone della morte impegnato a ripulire le strade da drogati, neri, omosessuali e immigrati.
Carlo Saura, anello di congiunzione tra il cinema del maestro Louis Buñuel e di Pedro Almodovar, rappresentante del cinema spagnolo nato nella democrazia, scompare a 92 anni il 10 febbraio 2023.

La Movida

A cavallo degli anni Ottanta il Paese volta decisamente pagina. Partendo dalla capitale Madrid nasce la "Movida", il movimento di rinnovamento sociale, culturale ed artistico, che soprattutto attraverso il cinema, porta alla ribalta internazionale la cultura spagnola.
Tra i suoi protagonisti più illustri emerge Pedro Almodovar, ex animatore della vita artistica spagnola, gay dichiarato e autorevole interprete del melodramma a forti tinte.
Almodovar, detto Don Pedro della Mancia, terra nella quale è nato nel 1949, viene considerato in quel periodo il più eccentrico e trasgressivo dei registi spagnoli.
Collaboratore di riviste underground, sceneggiatore di fumetti, ex cantante di musica leggera, Pedro è l'allievo ideale del cinema grottesco di Marco Ferreri e del suo sceneggiatore Rafael Azcona, molto vicino all'iperrealismo dei Berlanda e dei Bigas Luna.
Dopo un breve tirocinio nel cortometraggio esordisce nel 1980 con *Pepi, Luci, Bom e le altre ragazze del mucchio*, cui fa seguito nel 1983 *L'indiscreto fascino del peccato*, un'opera satirica postmoderna, che in realtà è una metafora sulla Spagna degli anni Ottanta, conformista e bigotta, non ancora capace di guarire dallo choc della fine dell'era franchista.
La bizzarra commedia satirica realizzata all'insegna del motto "per combattere il peccato bisogna conoscerlo", ha come protagoniste le pimpanti religiose di un convento decise a vivere la stessa vita delle donne perdute, tossicomani e prostitute, che cercano rifugio

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

presso di loro. È così che le suore consumano eroina ed Lsd in grande quantità, leggono romanzi porno, allevano una tigre, parlando tranquillamente di sesso con l'unico prete in convento ed organizzano perfino un festino osé nei pressi dell'altare in onore della madre superiora di dichiarate tendenze saffiche. La pellicola, presentata alla Mostra del Cinema di Venezia nel 1983, non ha una vita facile in patria e all'estero.

Nel 1984 Almodovar gira *Che ho fatto io per meritarmi questo?*, commedia nera sulla monotonia e mediocrità della media famiglia spagnola, incentrata sulle disavventure di una donna delle pulizie con un marito infedele, un figlio gay e un altro spacciatore. Segue nel 1986 *Matador*, interpretato da Antonio Banderas, l'attore preferito dal regista, che diventerà poi un divo hollywoodiano.

Ancora Banderas è protagonista con Carmen Maura di *La legge del desiderio*, tipico melodramma passionale e grottesco, una sorta di "Otto e mezzo" spagnolo in chiave gay.

"Donne sull'orlo di una crisi di nervi" (1988) di Pedro Almodóvar

Nel 1988 esce *Donne sull'orlo di una crisi di nervi* (1988), ispirato liberamente dalla *Voce umana* di Cocteau, elegante commedia degli equivoci in stile Hollywood, che sbanca il botteghino in tutta Europa.

Almodovar ormai lanciatissimo nel firmamento cinematografico internazionale, consolida la sua fama con *Legami!* (1990), interpretato ancora da uno stravagante Banderas innamorato di una pornodiva. Segue *Tacchi a spillo* (1991), un misto di giallo, melodramma e musical, interpretato dalla sua attrice prediletta Victoria Abril e da un inedito Miguel Bosé, nel doppio ruolo di un giudice e di un travestito.

Con *Kika- Un corpo in prestito* (1993), il regista della Mancia realizza una satira sul cinismo televisivo dai toni grotteschi, inaspettatamente abbandonati poi nel film successivo *Il fiore del mio segreto* (1995), un melò dai toni seriosi.

Il mondo di Almodovar è sempre popolato di donne interpretate da attrici quali Penélopez Cruz, Victoria Abril, Marisa Paredes, che lui chiama affettuosamente "le mie chicas". Sullo schermo sono donne in carriera ma cariche di sensualità, di passioni incontrollate come Assumpta Serna, avvocato e serial killer in *Matador*(1986) e Carmen Maura, prima diva almodovariana nel già citato *Che ho fatto io per meritarmi questo?*.

Negli anni duemila il regista firma ancora titoli di grande successo quali *Parla con lei* (2003), *La mala education* (2004), *La pelle che abito* (2011) e ha l'onore di vedersi assegnato il Leone d'oro alla carriera dalla Mostra del Cinema di Venezia.

Gli altri autori del rinnovato cinema spagnolo

Manuel Gutièrrez Aragòn

Altro esponente di rilievo del nuovo cinema spagnolo di quel periodo, nato nel 1942 a Torrevalaga. Laureato in filosofia e lettere all'Università di Madrid, si diploma alla Escuela Official de Cine con film-saggio dal titolo *Hansel y Gretel*, che dimostra la sua inclinazione per un cinema tendente al fantastico.

Dopo essere stato a lungo sceneggiatore (suo è il copione di *Le lunghe vacanze del '36* diretto da Jaime Camino) ed aiuto regista in pubblicità, debutta nel lungometraggio nel 1973 con *Habla, mudita* premiato a Berlino, storia del rapporto tra un editore e una ragazza muta, a cui l'uomo insegna a parlare. Gutierrèz Aragòn con questo esordio all'insegna della fiaba fantastica, si conferma uno dei cineasti migliori del tardo franchismo.

Nel 1977 cambia registro con *Camada negra*, film incentrato sui violenti scontri provocati dalla destra dopo la morte di Franco e successivamente realizza *Sonàmbulos*, personale interpretazione del clima degli anni Settanta letto attraverso la storia di una ragazza affetta da turbe psichiche che denuncia la madre perché iscritta al Partito Comunista.

"Tacchi a spillo" (1991) di Pedro Almodóvar

Nel 1979 gira un'altra opera dedicata ad una indagine storica, *El corazòn del bosque* considerato uno dei film più importanti del decennio. Ambientata negli anni '50, la pellicola che racconta l'amore tra un eroico guerrigliero e una ragazza, rappresenta la fine della lotta partigiana contro la dittatura.

Dopo alcune regie televisive, Aràgon firma nel 1982 il pregevole *Demonios en el jardin*, cupa radiografia dell'educazione sentimentale di una tipica famiglia spagnola nei torbidi anni Cinquanta, con le sue piccole e grandi viltà, con le ipocrisie e con i vizi nascosti sullo sfondo del dominio franchista.

Ancora dopo il crudo *Feroz*, vicenda incentrata su di un ragazzo selvaggio che si rifugia nella foresta, gira una commedia ironica e brillante ispirata a Cervantes, *La noche màs hermosa* (1984), storia di un dirigente della televisione che trascorre il pomeriggio con la sua amante, mentre comincia a sua volta a sospettare della fedeltà di sua moglie. Sullo sfondo di questa classica pochade la Cometa Halley attraversa il cielo di Madrid nella "notte più bella" dell'anno.

Del 1986 è *La mitad del cielo*, un film dalla struttura fiabesca che narra della scalata sociale a Madrid di Rosa, una ragazza di umili origini proveniente dalla provincia. La pellicola vince il Premio Goya per il miglior film.

Del 2004 è *La vita che ti aspetti*, interpretato da Luis Tosar, attore emergente del cinema spagnolo.

Luis G. Berlanga

Repubblicano, antifascista cineasta impegnato e dissacrante durante la dittatura di Franco, uno degli autori più interessanti della cinematografia iberica, nasce a Valencia il 12 giugno 1921.

Inizialmente si dedica alla pittura e alla poesia, ma poi si mette in luce nel cinema contemporaneo nazionale, che tenta di mostrare il vero volto del paese dominato da un regime antidemocratico. Ben presto egli entra in rotta di collisione con il potere e negli anni '50 la sua attività di cineasta ne risente. Riesce a realizzare solo due buoni film, *Calabuig* e *Bienvenido Mister Marshall*.

Negli anni Sessanta inizia una fertile collaborazione artistica con lo sceneggiatore Rafael Azcona, con cui lavorerà per diversi anni. Nel 1961 i due firmano *Placido*, grande successo di pubblico e *La morte e il carnefice*, un episodio del film *Le quattro verità*.

Nel 1963 Berlanga è costretto a cessare la sua attività preso di mira dalla censura che lo costringe ad emigrare in Argentina e poi in Francia, dove gira *Life Size*, storia feticistica di un uomo (Michel Piccoli) con una bambola di gomma a grandezza naturale.

Tornato in patria dopo la caduta del franchismo, nel 1977 gira *La escopeta nacional*, il primo film di una trilogia satirica sulle classi dominanti spagnole mai distribuita in Italia, comprendente anche *Patrimonio nacional* (1980) e *National III* (1982), due pellicole ambientate nell'ultimo periodo del franchismo e durante la

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

fase di transizione verso la democrazia che vede la nascita di una nuova borghesia corrotta.
Il suo ultimo successo è stato *Todos a la carcel* (1993), con cui ha ottenuto numerosi premi in Spagna e all'estero. Muore a 89 anni il 13 novembre 2010.

Bigas Luna

Provocatore e irriverente, catalano, nato nel 1946, è indubbiamente un'altra figura di rilievo della cinematografia iberica. Dopo un apprendistato nel design, nel 1971 gira diversi film in superotto e in sedici mm.
Del 1976 è il primo lungometraggio intitolato *Tatuaje*, anche se il vero successo arriva con *La chiamavano Bilbao* (1978) molto conosciuto anche all'estero, seguito da *Caniche* (1979).
Dopo aver vinto numerosi premi con *L'angoscia* (1987), sfonda definitivamente al botteghino con *L'età di Lulù* (1990), interpretato dalla nostra Francesca Neri e tratto dal romanzo di Almudena Grandes.
Presentati alla Mostra di Venezia i successivi *Prosciutto, prosciutto* (1992), con Penelope Cruz e Javier Bardem e *La teta y la luna* (1994), vincono alla Mostra di Venezia rispettivamente il Leone d'Argento e l'Osella d'oro per la sceneggiatura, mentre nel 1996 il suo *Bambola* fa scatenare feroci polemiche.
Nel '93 firma *Uova d'oro* ancora con Bardem nei panni di un giovane seduttore spregiudicato che sposa una ragazza di buona famiglia per ambizione.
Il regista muore a 67 anni nel 2013.

Vicente Aranda

Nato a Barcellona nel 1926, ha vissuto per lungo tempo in Venezuela. Tornato in patria, dopo aver lavorato come tecnico informatico, frequenta corsi di cinema a Madrid e a Parigi. Rientrato nella sua città d'origine, nel 1965 riesce a girare il suo primo film *Fata Morgana*, che rappresenta di fatto la nascita della scuola cinematografica di Barcellona.
La sua carriera prosegue poi con *Las crueles* (1968), *El cadaver exquisito* (1970), *La novia ensangrentada* (1972), *La muchacha de las bragas de oro* (1979), *Asesinato en el Comite Central* (1981), *El crimen del capitan Sanchez* (1984), *Tiempo de silencio* (1985), *El lut, o canmina o schiatta* (1987), *Los Jinetes del alba* (1989).
Nel 1991 è la volta di *Amantes*, basato su di un fatto realmente accaduto, storia di un triangolo amoroso tra un ragazzo di campagna, la sua fidanzata e una bellissima vedova. La pellicola vince il premio come miglior film al Mystfest di Cattolica 1991 e la sua protagonista principale Victoria Abril ottiene l'Orso d'oro per la miglior interpretazione femminile al Festival di Berlino. *"Ho voluto descrivere un'epoca-* confessa il regista- *in cui la passione amorosa poteva essere vissuta in maniera tragica"*.
Vicente Aranda, che firmerà ancora diversi successi come *L'amante bilingue* (1993), *Lo sguardo dell'altro* (1998) e *Carmen* (2003), muore a Madrid nel 2015.

Il cinema spagnolo verso il riconoscimento internazionale

"Prosciutto, prosciutto" (1992) di Bigas Luna

Penélope Cruz

"Carne tremula" (1997) di Pedro Almodóvar

Pilar Mirò

Nel 1982 dopo il grande successo ottenuto dai socialisti spagnoli guidati da Felipe Gonzales, la regista madrilena, che tanto aveva patito durante la dittatura di Franco, viene incaricata di assumere la Direzione Generale della Cinematografia.
Piccola di statura, ma determinata e dotata di un forte carattere (la chiamano "La Piccola dama di ferro della politica spagnola") e amica personale del premier Gonzales, Pilar con quattro film all'attivo si adopera per rilanciare il cinema spagnolo attraverso l'approvazione di una legge ad hoc che però trova subito oppositori e nemici anche perché il suo partito è ancora ammalato di maschilismo.
Nonostante difficoltà di ogni tipo, il cinema iberico sta facendosi onore nei festival e sui mercati esteri. Nel 1983 *Volver a empezar* di José Luis Garci riceve l'Oscar per il miglior film, mentre l'anno prima *La colmena* di Mario Camus ottiene l'Orso d'oro a Berlino. E ancora Francisco Rabal e Alfredo Landa vincono a Cannes il premio per la miglior interpretazione maschile per *Los santos innocentes* (1984), ancora di Camus. Seguono il premio speciale della critica alla Mostra di Venezia per l'interpretazione di Fernando Ferná-Gomez in *Los zancos* di Saura e il premio per il miglior contributo artistico a Cannes *Carmen story*...sempre di Saura.
Pilar Mirò, scopritrice di Pedro Almodovar, riesce ad accordare il cinema e la televisione spagnola per realizzare produzioni tratte in particolare dalla letteratura.
Dal 1986 è alla guida dell'ente pubblico televisivo, ma tre anni dopo in seguito a uno scandalo nel quale è coinvolto il potere socialista, è costretta alle dimissioni anche se diversi anni più tardi verrà accertata la sua completa estraneità. Ritornata alla regia Mirò firma nel 1991 *Beltenebros*, un film con Terence Stamp ambientato nella Spagna nera del 1962. Negli anni della sua direzione il cinema basco emerge anche a livello internazionale. Nel 1983 esce *La morte di Mikel* di Imanol Uribe, storia di un omosessuale nazionalista e delle sue difficoltà a vivere nella società contemporanea e anche *La conquista dell'Albania* di Alfonso Ungria, film storico di grande valore. Pilar Mirò muore a soli 57 nel 1997 lasciando un segno indelebile nella cinematografia nazionale.

Gli altri protagonisti della Movida spagnola

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Victoria Abril

Minuta, vulcanica, brillante, nasce a Malaga nel 1959. Studia danza e a tredici anni debutta nel cinema e poi in televisione.

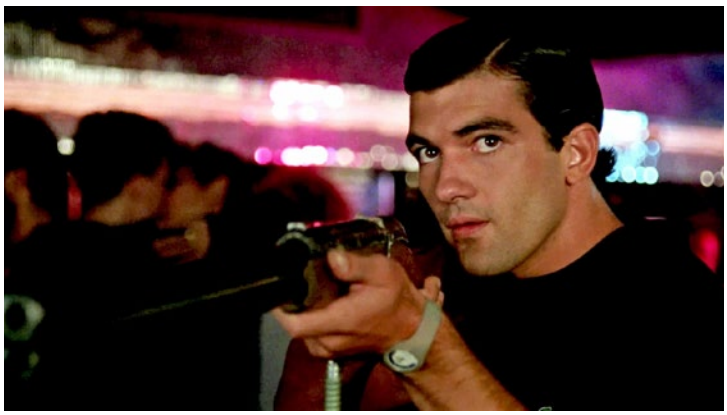
Alla metà degli anni Settanta diventa la musa prediletta di Pedro Almodovar con cui gira *La legge del desiderio*, *Légami*, *Tacchi a spillo*, *Kika- Un corpo in prestito*, ma è richiesta anche da altri registi come Vicente Aranda che la vuole per *El lute, o cammina o schiatta* (1987), *Se ti dico che sono caduto* (1989), *Amantes* (1991), *La passion turca* (1994) e *Libertarias* (1996).

Nel 1995 è la protagonista del film campione di incassi *Peccato che sia femmina* (1995) di Josiane Balasko.

Nel corso della sua carriera che dal 1983 per amore si è trasferita a Parigi, Victoria gira in America *Jimmy Hollywood* (1994) di Barry Levinson, in Italia *Ternosecco* (1986) diretto e interpretato da Giancarlo Giannini e *Mari del sud* (2001) di Marcello Cesena, al fianco di Diego Abatantuono e in Islanda in *101 Reyjavik* (2000) di Baltasar Kormakur.

"Amantes" (1991) di Vicente Aranda

"Tutto su mia madre" (1999) di Pedro Almodóvar



"La legge del desiderio" (1987) di Pedro Almodóvar

Penelope Cruz

nata nell'aprile 1974 alla periferia di Madrid, viene iscritta dai genitori ad una scuola di danza nel tentativo di contenere la sua esuberanza fisica e di carattere. A otto anni scopre il cinema guardando le videocassette di film interpretati da attrici quali Audrey Hepburn, Anna Magnani e Sophia Loren che diventano per lei modelli da imitare. A 15 anni vede più volte il film di Pedro Almodovar *Légami* e la sua ammirazione per Victoria Abril, la protagonista, è immensa.

Decide così di studiare recitazione e di imparare bene la lingua inglese che ritiene fondamentale per la sua futura carriera di attrice.

Esordisce alla tv francese in un episodio di una serie intitolata *Le classi dell'erotismo.*

Nel 1992 è chiamata da Bigas Luna per il film *Prosciutto, prosciutto* al fianco di Javier Bardem destinato a diventare suo marito diversi anni più tardi. La sua performance le fa guadagnare la prima candidatura al Premio Goya come migliore attrice e la fa notare da Pedro Almodovar che le offre un piccolo ruolo nel suo film *Carne tremula*, dove in una scena iniziale partorisce all'interno di un automobile.

Il vero successo arriva però con *Tutto su mia madre* (1999). Grazie alla sua bellezza mediterranea, l'attrice è scelta per il ruolo di una ragazza greca in *Il mandolino del capitano Corelli* (2001), incentrato sull'eccidio di Cefalonia. Recita poi nei panni di una colombiana in *Blow* (2001) al fianco di Johnny Depp e in quello di una italiana in *Non ti muovere* (2004) di Sergio Castellitto.

Per lei si aprono le porte di Hollywood e nel 2001 è sul set di *Vanilla Sky* diretto da Cameron Crowe con Tom Cruise, remake del film spagnolo *Apri gli occhi* che lei aveva interpretato nel 1997.

Nel 2006 con *Volver-Tornare* di Almodovar arriva un altro premio, quello per la migliore interprete femminile al Festival di Cannes. Nel 2008 Woody Allen le assegna la parte di protagonista in *Vicky Cristina Barcelona*, ruolo che fa vincere l'Oscar come attrice non protagonista. Penelope è ormai contesa tra Hollywood e Madrid e c'è chi la paragona alle grandi dive del cinema italiano: Magnani, Loren e Cardinale.

Nel 2010 si sposa con il collega Javier Bardem e diventa madre di due figli, Leonardo e Luna. La sua ultima interpretazione è nel thriller *The 355* con un cast tutto al femminile.

Antonio Banderas

Nato a Malaga nel 1960 e appassionato fino da ragazzo di teatro, studia recitazione alla scuola d'arte drammatica della sua città. Dopo il trasferimento a Madrid si guadagna da vivere lavorando come cameriere e come modello, finchè non è notato da Pedro Almodovar che nel 1982 lo fa debuttare davanti alla macchina da presa in *Labirinto di passioni.*

Dopo aver partecipato a produzioni di basso livello, viene nuovamente scelto da Almodovar per film di successo quali *Matador* (1986), *La legge del desiderio* (1987), *Donne sull'orlo di una crisi di nervi* (1988), *Légami* (1989), *La pelle che abito* (2011) dove è finalmente l'interprete principale e *Dolor y gloria* (2011).

Anche per lui arriva il momento di trasferirsi a Los Angeles e la sua carriera di attore decolla vertiginosamente. Dopo *Desperado* (1995) giungono i primi grandi successi con *Assassins* (1995) in cui recita con Sylvester Stallone, *Two Much- Uno di troppo* (1996) al fianco di Melanie Griffith, sua futura moglie e *La maschera di Zorro* (1998). Nel 1999 debutta alla regia con *Pazzi in Alabama.*

Nonostante i suoi successi hollywoodiani Antonio Banderas non rinnegherà mai le sue radici spagnole ed europee.

Javier Bardem

Nato a Las Palmas di Gran Canaria nel 1969, pratica il rugby ad alto livello prima di dedicarsi alla recitazione. Nel 1990 esordisce nel film *L'età di Lulù* di Bigas Luna e nel 1991 è diretto da Almodovar in *Tacchi a spillo*.

Poi ancora Luna lo vuole per *Prosciutto, prosciutto* (1992), *Uova d'oro* (1993), *La teta y la luna* (1994) e nel 1993 è nel cast di *L'amante bilingue* per la regia di Vicente Aranda, mentre Almodovar lo richiama per *Carne tremula* (1997).

La sua carriera prosegue con *I lunedì al sole* di Fernando Leon de Aranoa (2002) e *Mare dentro* di Alejandro Amenabar, con cui vince la Coppa Volpi 2004 alla Mostra di Venezia. Anche per lui si aprono le porte di Hollywood e nel 2008, diretto dai fratelli Joel ed Ethan Coen in *Non è un paese per vecchi*, vince l'Oscar come migliore attore non protagonista. Due anni dopo al Festival di Cannes un nuovo riconoscimento, il Premio per la migliore interpretazione maschile ottenuta per il film *Biutiful* di Alejandro Gonzales Inàrritu.

Pierfranco Bianchetti

Protagonisti dell'arte nell'oltre-tempo cinematografico: Edith Piaf

Carmen De Stasio

Sessant'anni fa veniva a mancare una figura fondamentale nel panorama artistico mondiale – Edith Piaf. Non è semplicemente un tal imponente anniversario ad avermi spinto a dedicare, seppur per uno spazio riservato, un saggio alla piccola grande donna – una koinè di straordinarie abilità non soltanto motivate da un'ugola particolare e unica, piuttosto che rara: essa stessa abilità che, integrandosi a una gestualità assai sofferta, coinvolgente, aggregante, oserei dire, riusciva a magnetizzare il pubblico fin dall'esordio in strada, e poi calamitando l'attenzione sui palcoscenici di maggior reputazione mondiale.

La sua scomparsa ad appena quarantotto anni è stata una perdita gravissima, da leggere come violenta interruzione di una vita pubblica iniziata tra mille pericoli e problematiche individuali e familiari. Avviata, come già scritto, agli spettacoli di strada dal padre, la fanciulla presta le sue esibizioni canore in locali di non proprio cristallina reputazione. Costretta a vagare nella sua infanzia di abitazione in abitazione per le cattive condizioni della famiglia, la grande interprete sembra destinata a una vita di oscuri colori. Tuttavia, riflettendo un percorso di anse, volute, incrinature, ma anche di sobbalzi insospettabili, quella stessa infelice condizione le permette di accedere a una certa familiarità con coloro i quali si dispongono ad ascoltarla, ad assimilarne la composta e riservata espressione che la impone come su un eterno, evanescente palcoscenico.

In un ritratto rarefatto, e per molti aspetti fermo a simboliche espressioni esistenziali, a Edith Piaf il regista francese Guy Casaril dedica un film uscito nelle sale nel lontano 1974. Pur dimenticato, *Piaf* (questo il titolo del film tratto dal libro omonimo di Simone Berteaut) disegnava a tratti significativi l'esistenza della *môme piaf* – come da subito fu appellata (forse per il suo aspetto di uccellino disperato, per gli occhi sgranati ad assimilare l'intorno, assetata di dar voce alle sue emozioni) dall'impresario Louis Leplée, vale a dire, colui il quale la espose all'attenzione di un pubblico selezionato in un locale di rispetto.

Quelle pagine segnano una storia destinata a restare incisa in un tempo indefinito. Voce dell'arte che si impegna parimenti all'attualizzazione del cinema ad essere in fragrante definizione di settima arte. Di fatto, il magnetismo della Piaf – una sintesi di innata capacità a creare la parabola dirompente di coinvolgimento auscultativo, quanto visivo ed emozionale, si manifesta con un afflato dalla vitalità eloquente di memoria, riuscendo ad instaurare un originale rapporto con le tessiture delle parole, e riuscendo altresì a figurare una personale, quanto versatile vicenda all'interno di una storia musicale raccontata in pochi minuti.

In diverse occasioni mi sono soffermata a segnare le mie argomentazioni includendole nel valore del cinema quale settima arte.

Orbene, per dare un'idea pressoché attendibile di Edith Piaf, non è arduo concepirne la verve nell'equilibrio delle caratteristiche che forgiano il significato di settima arte, per l'appunto. Non già, quindi, un allineamento progressivo rispetto a precedenti espressioni artistiche, quanto un'aggregazione di tutte le qualità in un unico schema visivo, quanto visuale, pure immaginativo e realistico, qual è il cinema. Dunque Edith Piaf quale voce di settima arte: superba artista capace di dipingere volteggi nell'aria; evocativa narrazione di storie destinate a restare impresse per la particolarità della performance; corpo, gestualità, intonazione riflessi in movimenti tutt'altro che artificiosi. L'interpretazione che ne dà il regista francese a pochi anni dalla sua scomparsa ne evidenzia le caratteristiche esistenziali, interrompendosi là dove il successo internazionale ha inizio.

Di fatto, ho scelto di parlare di questo film esattamente perché Casaril offre una lettura componendo un'orchestrazione simbolica di momenti rotondi, conclusi in sé e non sempre agevoli a decretare quel che sarebbe stato il percorso. Un percorso di dolore assimilato a una voce assai suadente che parlava nei toni, nell'esplosione di frasi profferite con chiarezza, esternamente in equilibrio tra una forza interiore e le insidie della sua realtà.

L'interesse a parlare di un film trova le sue ragioni in una molteplicità di variabili che ne accompagnano letteralmente le cadenze di una sorta di metafora in grado di scandire impressioni insieme a un processo di studio fasico, che suggerisce il film come opera di impegno culturale. In tal senso, indagando appunto le intime significazioni espresse nel film di Casaril, emerge la complessità di gesti, essi stessi impressi in una ritmicità inattesa; corporea storicizzazione che accarezza l'ambiente con e mediante l'originalità schietta dell'interpretazione. Lo sguardo spinto all'esterno propone, dunque, un'ampiezza che, sfuggendo alla linearità narrativa, supera lo sviluppo filmico, concedendosi nella forma ermetica e, al contempo, meta-simbolica di un processo che si svolge per relazioni, per figurazione immaginale di contesti, di ricordi, di pur minime corrispondenze, in un movimento continuo di innesti simultanei e successivi, che via via si arricchiscono fino a dar forma di uno stile unico e irripetibile.

Carmen De Stasio

** Prossimo numero:*
L'interezza e l'integrazione

Canzoni come preghiere. Quando le parole hanno un senso e le canzoni recepite come preghiere

Lettera aperta del Vescovo di Rimini a Vasco Rossi

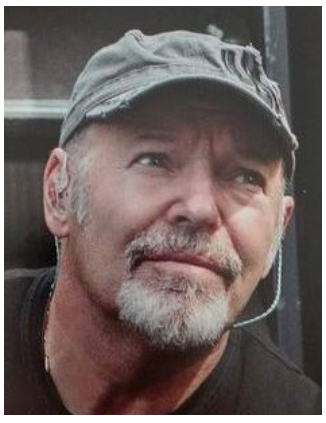
Come dare senso a questa vita ed essere sempre più convinti che il mondo cambierà grazie anche a questi piccoli gesti di persone di buona volontà. In sintonia con i valori di ***Diari di Cineclub***, pubblichiamo la lettera di un prete a un artista da sempre considerato condannato all'inferno e scoprire che dannato non è. Un potente incitamento alla musica e alla preghiera, che sia laica o religiosa non ha importanza.
A seguire, la risposta di Vasco che cita don Gallo

Nicolò Anselmi

Caro Vasco,
Mi permetto di darti del "tu" perché, pur senza averti mai incontrato personalmente, ti sento quasi come uno di famiglia.
Sono anni che, con amici e ragazzi, cantiamo le tue canzoni intorno al fuoco, sulla spiaggia, sotto la luna, fra le tende.
Mi chiamo Nicolò, e sono il Vescovo di Rimini.
Sono nato a Genova, ho vissuto nel centro storico, e insieme alle tue canzoni spesso le chitarre intonavano le note del concittadino Fabrizio De Andrè.
Volevo darti anch'io il benvenuto nella nostra città.
Hai scelto di iniziare a Rimini il tuo tour. Migliaia di giovani e adulti ti attendono, alcuni accampati da giorni fuori dallo stadio.
Su molti di loro tu eserciti un'influenza potente.
In questi giorni tanti ragazzi e giovani si sono generosamente coinvolti nell'aiutare le popolazioni alluvionate della tua, nostra regione.
Sono venuti da tutt'Italia, tanti anche da Rimini: molti di loro li conosco personalmente.
Hanno spalato fango, lavato mobili, distribuito pasti, spostato rottami e detriti.
Alla sera erano esausti ma felici; hanno servito, faticato, aiutato, amato chi si trovava in situazioni di grande difficoltà e di lutto. Tutto il mondo ha visto la loro bellezza interiore.
Permettimi ora di dire una "cosa da prete": questi ragazzi e giovani hanno manifestato la forza e la capacità di amore di Gesù che è dentro di loro, che è dentro tutti, credenti e non credenti, di ogni religione.
Se puoi, incoraggiali – magari anche dal fronte del palco del 'R. Neri' – a continuare così, ad essere generosi sempre, attenti verso chi soffre, verso i malati, verso chi è straniero e fatica ad inserirsi, disponibili a tenere compagnia ad un anziano, ad aiutare un bambino in difficoltà con lo studio, a stare vicino a chi si sente solo e vuoto. Se vuoi, invitali a non spegnere mai quel desiderio d'infinito che si trova nel cuore di ogni uomo, lo stesso che abita sulle "Dannate nuvole".
Se puoi, suggerisci loro a non aver paura di una "vita spericolata" e ad "andare al massimo" nell'amore verso gli altri, gli esclusi, i fragili, verso tutti. Chi vuol "trovare un senso a questa vita" lo può trovare nel rendere felici gli altri. Perché chi dona la sua vita la trova, e c'è più gioia nel dare che nel ricevere.
Grazie di cuore.
Ti accompagno con la preghiera,

Nicolò Anselmi
Vescovo di Rimini

La risposta di Vasco al Vescovo di Rimini



Vasco Rossi

Caro Don Nicolò,
grazie per la tua bellissima lettera, mi hanno fatto molto piacere le tue parole così piene di umanità. Ancora di più leggere che abbiamo in comune De Andrè e Genova, "Creuza de ma'", il porto di mare che da sempre accoglie gente da tutto il mondo. Che include, mai esclude.
Come l'Emilia Romagna, questa terra fantastica e sorridente, ora ferita. Ma si rialzerà.
Io sono qui per portare un po' di gioia, di carica, di solidarietà, i miei due concerti saranno "dedicatissimi" a questa terra che io amo, ci sono nato e so che si rialzerà.
Io non sono un gran parlatore, mi esprimo con le canzoni. La mia "combriccola" è diventata un "popolo" sì, ma sempre tutta di gente a posto con dei valori, hanno dei sogni. E poi il duro scontro con la realtà. Io mi limito raccontare loro quello che ho imparato, che "le stelle stanno in cielo, i sogni non lo so, so solo che son pochi quelli che s'avverano". A me credono perché sanno che sono sincero e dico solo la verità. Che la realtà è meno dura di quello che uno immagina, meglio affrontarla, guardarla in faccia.
Senza naturalmente mai rinunciare a "una vita spericolata", come le star al Roxy bar.
Guai smettere di sognare.
Mi dicono che tutti ti amano qui a Rimini, che sei un prete, un uomo... Un Vescovo di mare, navighi anche tu tra le debolezze dell'uomo, anche tu come Don Gallo, costruisci ponti, non muri.
Per me Rimini è come essere a casa, mi ci sono sempre trovato bene.
Benvenuto, ben arrivato, bentrovato, caro Don Nicolò... e grazie per il tu

Vasco Rossi

Fumetti e giochi

Manifesto Mythpop

Nicola Santagostino

Tempo addietro per scrivere il mio gioco di ruolo, Epigoni, decisi di unire le riflessioni e le idee di cui ho parlato anche in questi articoli all'interno di un termine preciso: Mythpop.
Con il termine Mythpop si intende un fenomeno culturale che nasce dall'intersezione tra la narrazione mitologica e fantastica e la cultura popolare contemporanea. Gli esseri umani hanno da sempre avuto un bisogno innato di storie, di credere in qualcosa di più grande di loro stessi. Le storie mitiche offrono un modo per soddisfare questa sete di immaginazione e di connessione con qualcosa di trascendente. E nel corso del tempo, l'avvento della razionalità e della scienza ha portato a una diminuzione della fede nelle divinità e nei miti tradizionali, ma il bisogno di mito e narrazione non è scomparso e lentamente ha cambiato forma e si è trasformato per adattarsi al contesto contemporaneo. Le storie mitologiche sono emerse nella cultura popolare influenzando la letteratura, il cinema, i videogiochi e altre forme di intrattenimento.
In questa era sovraccarica di informazioni e stimoli, il Mythpop si presenta come una risposta al desiderio umano di trovare una bussola morale e un senso di appartenenza in un mondo apparentemente caotico e privo di fantasia e, attraverso l'incrocio tra la mitologia e la cultura popolare, la creazione di universi narrativi unici che catturano la nostra immaginazione.
Filosofi moderni come Jean Baudrillard potrebbero analizzare il Mythpop come una forma di simulazione, in cui la mitologia e la cultura popolare si fondono per creare una realtà alternativa, un'illusione di significato che ci permette di sfuggire temporaneamente all'opacità del mondo reale. Secondo Baudrillard, viviamo in un'epoca in cui la realtà stessa è mediata da rappresentazioni e simulacri e il Mythpop si inserisce perfettamente in questa logica.
Tuttavia, filosofi come Slavoj Žižek potrebbero offrire una prospettiva diversa sul Mythpop. Žižek sostiene infatti che la cultura popolare, compresi i miti moderni, ha la capacità di fungere da "cattura immaginaria" che ci permette di sognare, immaginare e persino desiderare un mondo diverso. In questa visione, il Mythpop diventa uno strumento per sfidare l'ordine esistente permettendoci di immaginare alternative radicali e aprire spazi per il cambiamento sociale.
Il Mythpop, quindi, potrebbe rappresentare un terreno fertile per l'analisi filosofica contemporanea. Attraverso l'esplorazione di opere letterarie, cinematografiche, videoludiche e altri medium, possiamo scoprire molteplici temi filosofici come l'identità, la morale, la fede, la liberazione, l'autenticità che si manifestano attraverso una vasta gamma di opere che attingono a elementi provenienti da diverse fonti. Ad esempio, i lavori di Neil Gaiman come "Sandman" e "American Gods" sono esempi notevoli di come il Mythpop si concretizza nella letteratura contemporanea.

David LaChapelle e la sua ultima cena

Queste opere mescolano la mitologia classica con la cultura popolare moderna creando un universo narrativo unico che affronta temi universali in modo innovativo.
Analogamente, Alan Moore ha esplorato il Mythpop attraverso opere come "Promethea", che combina elementi mitologici con la cultura dei fumetti. Moore ha dimostrato la sua abilità nel creare storie che abbracciano il mito e la narrazione portando il lettore in un viaggio di scoperta e riflessione.
Il Mythpop si estende anche al mondo dei videogiochi come dimostra il gioco "Hades" della Supergiant Games. Questo titolo combina la mitologia greca con una trama coinvolgente, un gameplay avvincente e un'estetica unica. Attraverso l'esperienza interattiva del gioco, i giocatori possono immergersi in un mondo mitologico moderno e vivere le avventure degli eroi e degli dei dell'Olimpo. Altri titoli come "God of War" e "Assassin's Creed" o "Elden Ring" attingono a diverse tradizioni mitologiche e magiche per creare esperienze di gioco immersive e affascinanti dimostrando come il Mythpop possa arricchire e ampliare il panorama dei videogiochi.
La cultura popolare nel suo insieme è permeata da influenze mitiche e fantastiche. Film, serie televisive, fumetti e altri media si ispirano spesso a miti e leggende come l'universo dei supereroi della DC Comics e della Marvel ricco di personaggi e trame che affondano le radici nella mitologia e nella narrazione epica. Anche opere più indipendenti come "Saga" di Brian K. Vaughan e Fiona Staples attingono alla mitologia e alla fantascienza per creare un universo narrativo unico e affascinante dimostrando come il Mythpop possa essere una fonte inesauribile di ispirazione per gli autori di fumetti.
Un ottimo esempio è il fumetto "Kingdom Come" di Mark Waid e Alex Ross, che esplora temi mitici, con un palese riferimento all'Apocalisse cristiana, attraverso la lente dei supereroi. Questa opera presenta un conflitto tra le vecchie e le nuove generazioni di eroi, affrontando questioni etiche e morali in modo profondo e coinvolgente.
Il Mythpop si manifesta anche nell'arte e nella musica dove artisti e musicisti si rifanno a elementi mitologici e fantastici per esprimere le loro idee creando così opere originali. Un esempio? Lo street artist Banksy si è ispirato a figure mitologiche come sirene e angeli per commentare temi sociali e politici, pensiamo ad esempio alla sua opera "Sirens of the lamb" dove critica il trattamento animale nel mercato alimentare. E come non citare il fotografo David LaChapelle con le sue opere provocatorie legate all'immaginario biblico della mostra "I Believe in Miracles"?
Nel panorama musicale, band come Led Zeppelin e Florence + The Machine hanno incorporato elementi mitologici nelle loro canzoni creando un'atmosfera unica e suggestiva che ha contribuito al loro successo, senza scordarsi del mondo metal che attinge a piene mani a più forme di mitologie e storie, siano esse norrene, arturiane o legate al mondo della scrittura di intrattenimento come "Il Signore degli Anelli" o la saga di Dragonlance.

Kingdom Come della DC attinge a piene mani a più immaginari tra cui, ovviamente, quello cristiano

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Elden Ring è un ottimo esempio di un progetto che attinge alla filosofia alchemica

Nonostante sia un fenomeno prevalentemente legato all'intrattenimento, il Mythpop ha anche trovato espressione nel mondo reale. Durante le Olimpiadi del 2021, molti atleti hanno dimostrato una sorta di devozione quasi sacrale nei confronti del mondo pop. Hanno compiuto gesti scaramantici e portato con sé portafortuna legati alla cultura pop e persino fatto vere e proprie orazioni in onore di quelle figure della fiction che fungono da ispirazione per superare i propri limiti.

Il Mythpop ha influenzato anche il mondo della moda e del design, anche d'interni, attingendo a elementi mitologici e fantastici per creare ambienti suggestivi dimostrando come tutto questo possa essere una fonte di ispirazione in diversi ambiti creativi. Prendiamo ad esempio la stilista Alexander McQueen che ha presentato collezioni ispirate alla mitologia greca e nordica, o il brand Gucci che ha lanciato una linea di abbigliamento e accessori dedicata agli dei dell'Olimpo, ma attinge anche all'immaginario rinascimentale e alla filosofia alchemica.

Se un tempo quadri sacri, statuette votive e altri simboli legati alla fede erano visioni comuni nelle case, al giorno d'oggi non ci stupisce trovare in quelle stesse case action figures, poster di film di supereroi e intere collezioni di oggettistica pop trattate con quasi la stessa sacralità.

Alla fine di questa disamina si può quindi capire che con il termine Mythpop ho cercato di parlare di quello che reputo essere un fenomeno culturale che celebra il potere della narrazione e la sua influenza sulla società contemporanea, fondendo elementi di mitologia antica, immaginario fantastico contemporaneo e riflessioni sulla vita moderna. Attraverso opere letterarie, cinematografiche, videoludiche e altri medium, il Mythpop ci invita quindi a esplorare mondi fantastici, a sognare un futuro migliore e a trovare meraviglia e bellezza nella realtà quotidiana in una celebrazione dell'immaginazione, della creatività e dell'importanza delle storie nella nostra vita.

Nicola Santagostino

Danza

Il Festival Internazionale di Danza Contemporanea

Dal 13 al 29 luglio a Venezia

Giuseppe Barbanti

Altered States è il titolo del 17° Festival Internazionale di Danza Contemporanea, in programma a Venezia per iniziativa della Biennale dal 13 al 29 luglio e diretto da Wayne McGregor, che al terzo anno della sua esperienza conia per artisti e lavori selezionati per quest'edizione l'appellativo di "alchimisti del movimento", proprio a sottolineare l' insaziabile curiosità di esplorare e sperimentare che li anima.

I Leoni alla carriera

E' Simone Forti, autrice di un corpus di opere (performance, disegni, film, video, fotografia, installazioni) che sin dagli anni '60 del '900 hanno segnato gli sviluppi della postmodern dance americana e della performance investendo tutte le arti, in primis le visive, il Leone d'oro alla carriera della Biennale Danza 2023. Autodefinitasi artista o *movement artist*, così da non costringersi nelle convenzioni e ortodossie dell'essere una "coreografa", Simone Forti, emigrata a tre anni di età dall'Italia in America, si è sempre mossa liberamente e senza confini tra mondi creativi, sostenendo "il pensare con il corpo" come forza di sperimentazione, azione e (re)invenzione. Le sarà dedicata una mostra retrospettiva che abbraccia tutta la sua arte. Alla compagnia TAO Dance Theater, fondata nel 2008 a Pechino e in breve tempo contesa dai maggiori festival e teatri, è attribuito il Leone d'argento."*La compagnia è impegnata in un'estetica di 'danza pura', essenziale, che elimini ogni categorizzazione del movimento* - scrive Wayne McGregor nella motivazione - *Il corpo viene presentato come elemento da percepire in quanto affascinante alla vista, privo di rappresentazione, narrativa, contesto, semplicemente esistente come oggetto*" .TAO Dance Theater sarà alla Biennale Danza il 28 e il 29 luglio con tre nuovi lavori presentati al Teatro Malibran in prima europea, tre coreografie che proseguono la sequenza delle *Numerical Series* con cui si sono affermati sulla scena internazionale: *11, 13, 14* i titoli. Leoni, quindi, equamente divisi fra l'artista capofila della complessità del pensiero artistico e performativo sin dalla seconda metà del '900 e una compagnia cinese proiettata nel 21° secolo che si muove sulle tracce dei grandi del passato, guardando al corpo quale "microcosmo dell'universo".

Gli spettacoli

L'inaugurazione del Festival è affidata a due giovani artiste: Oona Doherty, solo due anni fa Leone d'argento e oggi al centro dell'interesse di tanti festival, teatri e istituzioni d'Europa coproduttori con la Biennale di *Navy Blue*; e Andrea Peña, colombiana residente a Montréal, vincitrice del bando internazionale per una nuova coreografia, *Bogota*, insieme alla compagnia multidisciplinare Andrea Peña & Artists. A fianco di loro, Luna Cenere, classe 1987, che ha sviluppato un'idea del corpo come paesaggio, elemento di complesse composizioni architettoniche nello spazio, vincitrice del secondo bando per una nuova coreografia destinata ad artisti italiani con il progetto *Vanishing Place*. *Duo* di William Forsythe, lavoro del 1997 che seziona e riscrive i principi del *pas de deux*, un must del repertorio contemporaneo, sarà riallestito da Riley Watts e Brigel Gjoka, ex danzatori forsythiani che ne avevano già fatto una versione nel 2015, ed esteso a tutta la compagine dei danzatori di Biennale College. *Dance Constructions*, la storica serie di performance di Simone Forti, sintesi della ricerca sul movimento che caratterizza la pratica dell'artista verrà ricostruita per e con i danzatori di Biennale College sotto la guida di Sarah Vox Swenson. Il Festival presenta, inoltre, tanti volti della coreografia mondiale, alcuni notissimi, altri ancora da scoprire sulle scene europee. Sarà ad esempio, per la prima volta in Italia la compagnia cubana del super divo del balletto internazionale Carlos Acosta, l'omonima Acosta Danza, che sotto il titolo *Ajiaco*, impagina coreografie di Sidi-Larbi Cherkaoui, Javier De Frutos, Michaela Taylor, Alexis Fernandez. Prima volta in Italia anche per Botis Seva e la sua giovanissima compagnia Far from the Norm, campione di una danza che affonda le radici nella cultura hip hop, pulsante e carica di contenuti potenti. Altra novità per l'Italia,infine, la coreografa australiana Lucy Guerin, che dalla formazione post modern a New York sviluppa un proprio approccio concettuale alla coreografia.

Ajiaco di Acosta Danza (foto di Hugo Glendinning)

Navy Blue di Oona Doherty (foto di Sinje Hasheider)

Giuseppe Barbanti

Men: l'ipocrisia fatale di un buon regista

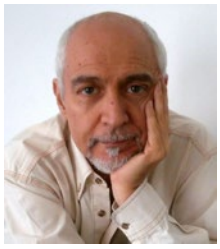
Giacomo Napoli

Men, pellicola del 2022 diretta da Alex Garland, racconta la storia di Harper (interpretata da una brava Jessie Buckley), una donna che cerca di superare una tragedia devastante. Dopo la morte del marito, avvenuta durante una discussione in cui Harper aveva espresso la volontà di lasciarlo, la protagonista si trasferisce in una casa isolata in campagna per affrontare il suo trauma. Tuttavia, il suo percorso di guarigione subisce un'interruzione quando avvista un uomo nudo durante una passeggiata e successivamente lo vede seguirla fino a casa. La donna decide di chiamare la polizia, ma lo stalker viene presto rilasciato e altri membri della comunità si comportano in modo strano nei suoi confronti, mettendola di fronte ai sensi di colpa per la morte del marito. *Men* rappresenta il terzo lungometraggio di Alex Garland dopo *Ex Machina* ed il capolavoro *Annientamento*, ed è un'incursione definitiva nell'horror. Garland, considerato uno dei principali registi del cosiddetto "elevated horror" insieme ad Aster, Eggers e Peele, manipola il genere per affrontare tematiche profonde, sia filosofiche che sociali. Nel contesto dei registi citati, Garland si distingue per la sua personalità sfuggente, creando tensione attraverso l'inserimento di elementi insoliti e mostruosi in contesti familiari e rassicuranti. *Men* posiziona la sua trama nella splendida campagna inglese, un ambiente in cui il soprannaturale può sopravvivere grazie alla sua apparente assenza di progresso. Il bosco circostante la casa isolata di Harper diventa un incubo a cielo aperto, con cascine abbandonate e tunnel misteriosi che celano orrori e apparizioni inquietanti. E fin qui tutto bene, anzi, molto bene. Il ritmo del film, soprattutto nella sua parte iniziale, è contemplativo, consentendo a Garland di sviluppare i personaggi e i paesaggi in dettaglio, una caratteristica che ben si adatta all'etichetta di "elevated horror", che da qui in poi chiameremo "aristocratic-ipocrit horror". Intanto possiamo dire che il film si sottomette in modo eccessivo all'estetica patinata della casa produttrice, ma la sua esplorazione del folk horror britannico è lodevole, sebbene forse troppo incline all'estetizzazione. L'impressione è che l'eleganza formale e l'abbondanza ossessiva dei colori, in particolare i verdi dei boschi e dei prati, così come i rossi della carne e del sangue, siano presenti per accecare e distogliere l'attenzione da una terribile semplificazione della complessità del discorso cinematografico di *Men* rispetto ai film precedenti. Infatti, nonostante gli attori convincenti e ben diretti e nonostante la raffinata cornice tecnica che brilla un po' in ogni dove (dalla fotografia al montaggio fino alla calibrata sceneggiatura), Garland, abbandonando ogni ritegno etico si lancia ben presto in una orrenda filippica veterofemminista sul vero mostro che alberga nel film: il maschilismo tossico. Già detto questo potrei finirla qui ma tappiamoci il naso e approfondiamo un attimo. Sin dal titolo stesso, il film affronta in modo diretto questo tema che definire abusato e nauseante è dir poco. Il mostro che Harper deve affrontare è rappresentato dallo stesso genere maschile in toto, influenzato dalla cultura patriarcale storicamente presente nel modo di vivere e di pensare. Garland è tragicamente chiaro e apparentemente convinto nel sottolineare come la religione, insieme ad altre istituzioni sociali, abbia contribuito a colpevolizzare le donne per ogni peccato commesso. La protagonista, da credibile eroina in un contesto orrorifico, diventa il feticcio vuoto del nuovo vetero-femminismo; un personaggio inutile e patetico che si opporrebbe ad una fantomatica oppressione maschile. Il vetero-maschilismo, invece, è un fenomeno sociale che noi sappiamo essere un qualcosa di concreto e non di immaginario o ideologizzato e che può realmente manifestarsi ogni giorno attraverso la violenza fisica o psicologica su donne indifese che non hanno alcuna risonanza mass-mediatica. Quindi bisogna fare un distinguo razionale: è evidente che qualsiasi società rigidamente patriarcale (come qualsiasi società rigidamente matriarcale) sia un qualcosa di castrante e pericoloso. Ogni costrutto sociale eccessivo è logicamente pericoloso. Una monarchia, ad esempio, se non è illuminata (sto pensando a Federico II che promosse arti, scienze e cooperazione tra le varie religioni), finisce per diventare tossica (da Luigi VI a Enrico VIII, passando per Ivan il Terribile). Ma ridurre tutto il discorso sociologico, storico e culturale alla semplicistica deduzione "i cattivi sono quelli lì", non solo non cambia assolutamente niente e non risolve i problemi di una virgola (*Men* non sarà servito ad evitare neanche un singolo tentativo di femminicidio) ma inoltre risulta un esercizio idiotico, stolido, di bassissimo livello intellettuale, associabile ad un tema da terza media dal titolo "Hitler era un cattivone". Alex Garland quindi, abbandonando ogni decenza mentale, spreca il suo talento e i suoi mezzi per sviluppare un costoso e pedissequo compitino da bravo bambino diligente. Il finale, con quel "sussulto di coscienza" in cui l'allegra e amara rassegnazione viene presentata come la soluzione di tutto il male provocato dai terribili maschi, non fa altro che mettere la parola fine a un lavoro tremendo, di cui il regista non potrebbe che vergognarsi visti gli ottimi risultati precedentemente realizzati. Il fatto poi che la critica woke radical-chic abbia applaudito questo film è la cartina tornasole definitiva su quanto sia invece un qualcosa di inutile, patetico e tossico all'inverosimile; una pellicola che fingendo di denunciare un serio problema sociale, lo utilizza come fantoccio per promuovere una ideologia vuota e volta soltanto alla "vendita di indulgenze socialmente accettabili" senza un minimo di rispetto per tutte le vittime reali del problema stesso. Male, signor Garland, molto ma molto male. Decisamente sconsigliato a chiunque abbia ancora un senso etico e una mente lucida.

Giacomo Napoli

I dimenticati #99

Gustaf Gründgens



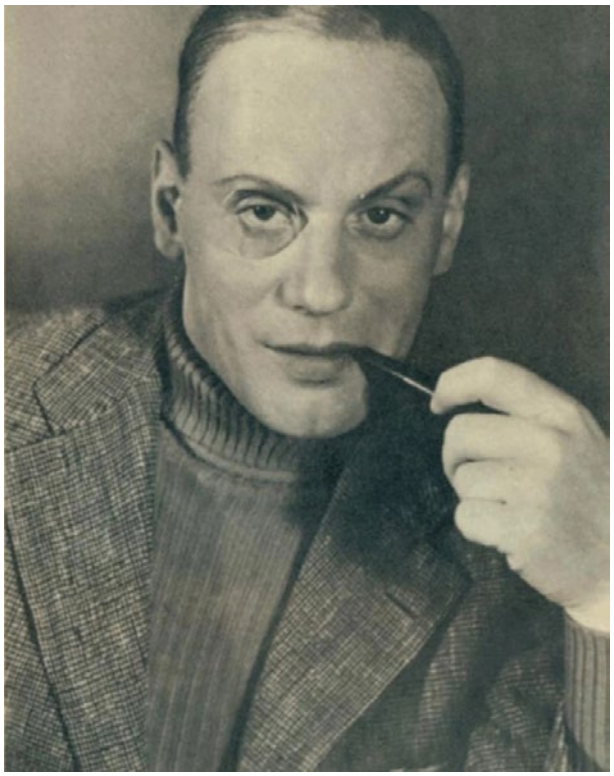
Virgilio Zanolla

È apparso in quasi trenta film, alcuni dei quali firmati da registi di tutto rispetto come Max Ophüls, Curtis Bernhardt, Géza von Bolváry, Carl Froelich, quando non di primissimo piano come Fritz Lang, eppure la fama di Gustaf Gründgens è legata in massima parte al teatro, dove viene considerato uno dei più eminenti attori tedeschi del Novecento; poiché in Italia è quasi sconosciuto, gli dedichiamo volentieri questo profilo.

Primo dei tre figli di Arnold Hubert, impiegato di commercio, e della moglie Maria Wilhelmine Emilie Rophol detta Emmi, Gustaf Heinrich Arnold era nato a Düsseldorf il 22 dicembre 1899. Studiò al Gymnasium Oberkassel (oggi Comenius-Gymnasium) e al Gymnasium zu Mayen (oggi Megina-Gymnasium Mayen) della sua città, e nella Pasqua 1917, promosso, lasciò la scuola secondaria superiore per lavorare come apprendista commerciale; ma dopo soli tre mesi, nell'autunno, col paese in guerra venne arruolato nell'esercito. Riuscì tuttavia a non farsi mandare a combattere: fingendosi attore ottenne d'essere trasferito nel teatro di Saarlouis, sul fronte francese. L'esperienza che vi fece gli piacque moltissimo, aprendogli gli occhi su un mondo fino allora a lui sconosciuto; tanto che nel 1918, a guerra finita, dello stesso teatro - poi trasferito a Thale, nella Sassonia Anhalt - egli divenne direttore. Per formarsi come attore, nel biennio '19-20 Gustaf studiò a Düsseldorf alla prestigiosa Accademia delle Arti Sceniche fondata nel 1905 dalla coppia Louise Dumont e Gustav Lindemann, ed ebbe quali insegnanti Paul Henckels, Peter Esser ed Elsa Dalands, che rilevando il suo «talento insolito» e il «temperamento nervoso» gli riconobbero «forti mezzi espressivi (...) abbinati a una volontà energica e ben disciplinata». La carriera teatrale di Gustaf cominciò allora, prima al Teatro Municipale di Halberstadt (1920/21), poi a quello Municipale Unito di Kiel (1921/22), quindi al Teatro di Berlino in Kommandantenstraße (1922/23) e nella stagione estiva '23 al Kurtheater Eckernförde di Amburgo, dove esordì come regista.

Nel frattempo, nel '21 era apparso per la prima volta davanti a una macchina da presa, ricoprendo un piccolo ruolo nel film *Danton* del russo Dimitri Buchowetzki, tratto dal dramma *La morte di Danton* di Georg Büchner e interpretato da due dei massimi attori tedeschi del periodo, Emil Jannings e Werner Krauss, e dal divo sovietico Ossip Runitsch.

Nel '23 Gustaf entrò nell'Hamburger Kammerspiele, dove il suo duttile e straordinario talento drammatico, unito ai notevolissimi mezzi tecnici di cui disponeva, ne fecero in poco tempo l'attore di punta, fino a portarlo a dirigere la compagnia. Egli approfittò del suo ruolo per ampliare il repertorio proponendo altri testi classici ma anche lavori di drammaturghi contemporanei. Nel settembre '25 conobbe i fratelli Erika e Klaus Mann, figli del grande scrittore Thomas, dediti al teatro, lui quale autore ed entrambi, occasionalmente, come attori; l'occasione era l'allestimento di *Anja ed Esther*, un dramma in sette quadri che costituiva la prima opera teatrale scritta da Klaus, assai audace per i tempi, trattando in modo esplicito il tema dell'omosessualità; del lavoro, che suscitò un certo scandalo, erano interpreti Gustaf (col nome mutato in Gustav nell'ortografia), Klaus, Erika, e la fidanzata di Klaus, Pamela Wedekind. In quelle settimane, Gustaf si fidanzò con Erika, perciò la sinergia



scenica delle due coppie apparve naturale: in realtà, poiché i quattro protagonisti dello spettacolo erano tutti gay o bisessuali, si hanno fortissime ragioni di credere che di là dall'immagine ufficiale le vere coppie fossero quelle costituite da Gustaf e Klaus e da Erika e Pamela. Il 24 luglio 1926 il nostro attore sposò Erika, e gli stessi lavorarono ancora assieme nel '27 nella *Revue zu Vieren*, una rivista sempre scritta da Klaus e ancora incentrata sul tema dell'omosessualità, la quale tuttavia non riscosse grandi consensi critici, tanto che Gustaf decise di rinunciare alla tournée prevista in Germania e Danimarca.

Nel '28 iniziò a lavorare nel Deutsches Theater di Berlino, diretto dal grande Max Reinhardt; quell'anno colse un grande successo in *Die Verbrecher* di Ferdinand Bruckner, un dramma incentrato sugli abusi della giustizia penale. Occupandosi di spettacolo a tutto tondo, Gustaf ottenne un ottimo esito anche quale regista d'opera e di riviste di cabaret.

Il suo matrimonio con Erika finì col divorzio il 9 gennaio 1929. Pochi mesi più tardi, Gustaf tornò davanti alla macchina da presa interpretando Jean nel dramma sentimentale e musicale *Casa materna* (Ich glaub' nie mehr an eine Frau, 1930) di Max Reichmann. Ad esso seguirono, sempre nel '30, la commedia gialla *Hokuspokus* di Gustav Ucicky, il poliziesco *Mezzanotte* (Va Banque) di Eich Waschneck, dov'egli, nel ruolo di un detective privato, fu promosso protagonista accanto a Lil Dagover, il drammatico *L'incendio dell'opera* (Brand in der Oper) di e con Carl Froelich, che consolidarono il prestigio cinematografico di Gründgens, mentre ad accrescere ulteriormente la sua fama sul palcoscenico contribuirono i successi ottenuti come attore nella farsa *Viktoria* di William Somerset Maugham, diretto da Reinhardt, e come regista con *Menschen im Hotel* di Vicki Baum, la stessa opera dalla quale, nel '32, Edmound Goulding avrebbe tratto il celebre film *Grand Hôtel*, con Greta Garbo, Joan Crawford, John e Lionel Barrymore.

Quegli anni furono per Gustaf i migliori della carriera; basti dire che nel '31 apparve in cinque film: fu Robespierre in una nuova versione del *Danton* ad opera del regista Hans Behrendt, uno sconosciuto ne *Il ratto di Monna Lisa* (Der Raub der Monna Lisa) di Géza von Bolváry, il re Federico Guglielmo III di Prussia in *Luise, Königin von Preußen* di Froelich, accanto a Henny Porten, Karl August von Wartenberg ne *Il generale York* (Yorck) di Ucicky, e soprattutto, lo scassinatore Schranker, astuto e spietato capo criminale, in *M - Il mostro di Düsseldorf* (M - Eine Stadt sucht einen Mörder), il primo film sonoro di Fritz Lang, considerato uno dei capolavori dell'espressionismo nella settima arte.

Data al 1932 il suo ingresso nel Staatliches Schauspielhaus di Berlino, dove esordì nel ruolo di Mefistofele nel *Faust* di Goethe, ottenendo un successo sbalorditivo per le tinte allucinate con cui dipinse il suo personaggio. Quello straordinario esito segnò per Gustaf la rottura coi fratelli Mann, che a dispetto del divorzio da Erika aveva continuato a vedere, frequentando spesso gli stessi posti, come ad esempio il cabaret Jockey Bar, uno dei luoghi più culturalmente indipendenti della capitale germanica negli anni della cosiddetta repubblica di Weimar. Sia Klaus che Erika erano fermamente antinazisti, sicché dopo l'avvento al potere di Hitler quale nuovo cancelliere della Germania, nel marzo del '33 si rifugiarono

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

in Svizzera; Gustaf non era nazista, ma giusto quell'anno, per il tramite dell'attrice Emmy Sonnemann aveva conosciuto l'allora fresco Ministro-Presidente del Reich Hermann Wilhelm Göring, suo fidanzato e poi marito, che l'aveva accolto tra i suoi protetti: così s'iscrisse al partito e l'anno successivo lo stesso Göring lo fece nominare intendente dello Staatliches Schauspielhaus. La mossa non piacque a Joseph Goebbels, ministro della Propaganda e acerrimo antagonista di Göring, che per screditare Gustaf rese pubblica la sua omosessualità. Quest'ultimo rassegnò le dimissioni, ma esse vennero respinte dal *Ministerpräsident*. Per tacitare le voci sul suo orientamento sessuale, nell'estate del '36 Gründgens sposò la bella attrice Marianne Hoppe, già sua partner quale Margherita nel *Faust*.

La direzione dello Staatliches Schauspielhaus gli garantiva una discreta libertà d'azione nella scelta dei testi da rappresentare, che costituivano la sua vera gratificazione artistica, giacché il cinema, nonostante qualche ruolo apprezzabile - come in *Amanti Folli* (Liebelei, 1933) di Max Ophüls, tratto dall'omonimo dramma di Arthur Schnitzler, dove Gustaf vestì i panni del barone von Eggersdorff - non gli proponeva da tempo personaggi di caratura. Tuttavia, certo presentendo il vortice di pericolose frequentazioni politiche dal quale minacciava di essere assorbito, nel '36 egli aveva tentato di fuggire alle sue responsabilità recandosi in Svizzera; ma la nomina al consiglio di stato prussiano lo richiamò a Berlino, dove nel '37 quella a direttore generale dei teatri della capitale, che mantenne fino al 1945, lo inchiodò al suo incarico.

Torniamo però all'anno precedente: perché in autunno, dal suo esilio di Amsterdam, Klaus Mann pubblicava il suo secondo romanzo, con una tiratura di 2.500 copie, *Mephisto: Roman einer Karriere*. Protagonista di questa sferzante satira, facilmente distinguibile dietro il nome di Hendrik Hofgens, era lo stesso Gustaf: un artista opportunista, pervaso di fortissima ambizione e sete di potere, la cui rapida carriera nella Germania nazista veniva facilitata da *der Dicke* (il ciccione: Göring), *der Hinkende* (lo zoppo: Goebbels) e *das Schnurrbärtchen* (baffetto, Hitler). Gründgens riuscì facilmente a farne proibire stampa e diffusione nei territori del Reich, e nonostante le insistenze dell'autore, perfino nel dopoguerra - quando gli antichi protettori nazisti erano ormai riconosciuti efferati delinquenti ed egli stesso ebbe le sue gatte da pelare - tra timori e diffide non si trovò un editore tedesco disposto a darlo alle stampe, finché nel 1956 non venne pubblicato in sessantamila copie dalla casa editrice Aufbau di Berlino Est.

Gustaf continuò a lavorare anche nel cinema, dove diede ottima prova di sé nella pellicola storico-musicale *Tanz auf dem Vulkan* di Hans Steinhoff ('38), del quale è nota la canzone *Die Nacht ist nicht nur zum Schlafen*, da lui intonata. Nel '33 aveva diretto il suo primo film (*Eine Stadt steht kopf*, una satira ispirata dalla commedia

Gustav Gründgens nei panni di Amleto.

di Gogol *L'ispettore generale*), nel '37 diresse il secondo, la commedia *Capriolen*, che diresse e interpretò accanto alla moglie Marianne Hoppe; seguì *Liebe im Gleitflug* ('38), tratto dal romanzo *Effi Briest* di Theodor Fontane, prodotto dalla storica Terra-Filmkunst, da lui parzialmente rilevata e diretta, presso la quale nel '41 realizzò assieme al regista Traugott Müller *Senza gloria*

Gustaf Gründgens con Ella Büchi e Will Quadflieg (in "Faust", 1960 di Peter Gorski)

Gustaf Gründgens nel ruolo di Franz Moor con Antje Weißgerber (in "Die Räuber" al Düsseldorfer Schauspielhaus nel 1951)

(Friedemann Bach), una biografia del compositore Wilhelm Friedemann Bach (interpretato dallo stesso Gründgens), secondogenito del sommo Johann Sebastian, che soffocato dalla fama del padre finì per morire in miseria: in cui molti videro una sorta di sottile risposta al *Mephisto* di Mann. Nel febbraio 1943, dopo l'incitamento di Goebbels alla «guerra totale», Gustaf si arruolò come volontario e venne inviato nei Paesi Bassi allora occupati; ma un anno dopo Göring lo richiamò a Berlino.

Nel '45, catturato dai russi, venne incarcerato nel campo speciale di Jamlitz, dove, scambiato inizialmente per un generale, rischiò la morte e subì varie torture (prima lo lasciarono per giorni nella neve indossando abiti leggeri e con un sacco di patate in testa, poi lo posero a testa in giù nel sidecar di una motocicletta e lo portarono così in giro per la città). Grazie all'intercessione di un collega attore sovietico venne infine riconosciuto e rilasciato. Nei processi di 'denazificazione' tedeschi molti colleghi testimoniarono sulla sua estraneità ai crimini e sulla difesa che fece di attori osteggiati dal regime; egli, a sua volta, testimoniò per scagionare Emmy Göring e Veit Harlan. Gustaf riprese a recitare nel 1946; quell'anno lui e Marianne divorziarono: il loro matrimonio era da tempo considerato una copertura, tanto più che da anni lui era legato al regista teatrale Peter Gorski, suo figlio adottivo e designato quale unico erede. Quell'anno, a Cannes, Klaus Mann si suicidò con un'overdose di barbiturici

Nominato nel '47 direttore del teatro municipale di Düsseldorf, nel '49 presidente dell'unione dei teatri germanici e nel '55 direttore generale del Deutsches Schauspielhaus di Amburgo, con le sue scelte non convenzionali e le intelligenti riletture di molti classici, Gustaf rese questo palcoscenico uno dei più autorevoli della Germania, forgiando altresì una formidabile generazione d'attori. Omaggiato nel '53 con la Gran Croce al Merito con placca, nel '60 interpretò nuovamente il personaggio di Mefistofele nel film *Faust*, che - non accreditato - diresse con Gorski e che assieme all'Henry St. John della commedia musicale *Das Glass Wasser* di Helmut Käutner costituì la sua ultima fatica cinematografica. Tre anni dopo, il 7 ottobre 1963, mentre si trovava nelle Filippine, a Manila, nel corso d'una tournée teatrale, egli morì, con ogni probabilità suicida, per un'emorragia allo stomaco causata da un'overdose di sonniferi, all'età di sessantadue anni, nove mesi e quindici giorni. È sepolto ad Amburgo, nel cimitero di Ohlsdorf.

La sua scomparsa scatenò una vera e propria battaglia legale tra l'editore Bertholt Spangenberg della Nymphenburger Verlag di Monaco, intenzionato a pubblicare il *Mephisto* in terra germanica, e Peter Gorski, l'erede di Gründgens, fieramente avverso all'iniziativa. Alla fine, nel '71, dopo ben quattro processi, la spuntò Gorski: il verdetto emesso dalla corte costituzionale federale di Karlsruhe a tutela della dignità della persona è passato agli atti come «sentenza Mephisto» e resta valido tuttora. Gorski poté impedire la pubblicazione del romanzo, ma Spangenberg riuscì ad aggirarne il divieto pubblicando i testi di alcune sue riduzioni teatrali, andati subito a ruba. Infine, nel 1981, col suo film *Mephisto*, tratto dal romanzo di Mann e interpretato da Klaus Maria Brandauer, il regista ungherese István Szabó vinse il premio per la migliore sceneggiatura al Festival di Cannes e l'anno seguente si aggiudicò l'Oscar quale migliore film straniero.

Virgilio Zanolla

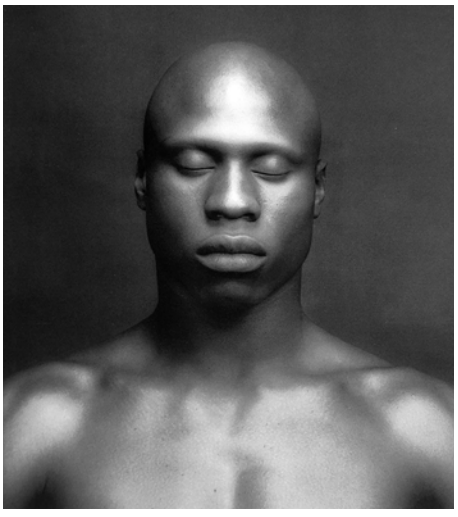
Robert Mapplethorpe: fotografia e follia dell'esistenza

Moreno Diana

Patti Smith, la famosa cantante, poetessa e artista americana, nonché sua musa e amante, ha definito Robert Mapplethorpe *il ragazzo che amava Michelangelo* e la sua fotografia ancora oggi è considerata, a ragione, sinonimo di bellezza e formalità rasentando il tanto agognato *uso scultoreo della luce in fotografia*. Robert Mapplethorpe nasce a New York il 4 novembre 1946 e a Brooklyn studia scultura, pittura e disegno. A metà degli anni '60 viene sorpreso a rubare un giornaletto pornografico gay e successivamente parla così di quell'esperienza: *Erano sigillati, il che li rendeva anche più sexy, perché non li potevi vedere ...* e ancora *pensavo che se avessi potuto in qualche modo renderli arte, se avessi potuto mantenere quella sensazione, avrei creato qualcosa di unicamente mio.* Questi, infatti, sono gli anni in cui Robert ostenta una presunta mascolinità, nel tentativo di rifiutare le sue inclinazioni omosessuali. Negli anni '70 gli Stati Uniti ritirano le proprie truppe dal Vietnam, facendo esplodere le teorie rivoluzionarie e i simboli di libertà e di trasgressione, insieme ai movimenti di liberazione delle donne e soprattutto degli omosessuali. Il giovane Robert lascia gli studi e inizia a frequentare studenti del corso di arte e con loro a consumare droghe: consumo che lo accompagnerà per tutta la sua breve vita. A questo periodo risale l'incontro con la cantante Patti Smith, con la quale rimarrà legato fino alla fine. Sarà proprio lei uno dei primi soggetti raffigurati da Mapplethorpe e durante tutta la loro relazione continuerà a riprenderla scattandole numerosissimi ritratti. Realizzerà per lei anche numerose copertine dei suoi album, compresa quella del suo celeberrimo *Horses*. La svolta professionale è nel 1972, quando conosce il magnate Sam Wagstaff, di cui diventerà l'amante. Il loro rapporto durerà fino alla morte di Sam avvenuta per l'Aids. Sarà proprio Sam a fare conoscere al grande pubblico il lavoro fotografico di Mapplethorpe, aprendogli le porte della buona società che gli porterà un'ottima stabilità economica. La composizione, lo studio della luce artificiale e il formalismo sono diventati i punti di forza della sua fotografia. Dopo le nature morte, soprattutto a soggetto floreale, i ritratti di amici e di celebrità, le sue esplorazioni arrivano a una fotografia erotico-pornografica del corpo maschile. Lavora nel suo studio di New York usando fotocamere di medio formato (Hasselblad), con una messa a fuoco maniacale e una combinazione di luci artificiali per dar vita a contrasti drammatici. I soggetti sono quasi sempre ripresi su fondali semplici e uniformi e successivamente anche raffigurati in attività sessuali o posati con oggetti sadomaso, come frustini e catene.

Patti Smith (1979) di Robert Mapplethorpe

Susan Sarandon and Eva Amurri (1988)



Ken Moody (1983)

E' del 1978 la creazione di *Portfolio x*, un insieme di fotografie tra le più provocatorie della storia dell'arte. Questa provocazione da parte del fotografo newyorkese ha lo scopo di rivelare e di fomentare nella critica e nello spettatore l'espressione sessuale e i limiti del corpo. Una serie che fece scandalo per i suoi contenuti erotici, rompendo il limite tra foto artistica e foto pornografica. I suoi modelli erano a volte celebrità, ma anche ragazzi di colore, che ritraeva in pose classiche e statuarie o in atteggiamenti sessualmente espliciti: ciò di cui non si poteva neppure parlare, ora veniva rappresentato, ma soprattutto esposto e pubblicato nei libri e nelle gallerie d'arte. Robert affascina e conquista il mondo e il mercato della fotografia, grazie alla sua classicità trasgressiva e ad un bianco e nero elegante e ricercato. Raggiunta la fama universale, consapevole del momento e non contento dei dettagli del negativo di medio formato, deciderà di stampare le sue foto in grandi formati, con una costosissima stampa al platino. Dichiara Mapplethorpe: *Quello che mi interessa nel lavoro sulle immagini pornografiche è che si tratta di un campo che in realtà non ha affrontato nessuno: sessualità esplicita vista con l'occhio dell'arte... Quando ho fatto foto sado-maso, immagini molto esasperate, la gente faceva delle cose vere, reali. Non c'era alcuna finzione teatrale. L'esperienza è più importante della foto in sé. Io non faccio foto, faccio parte dell'evento, in questo senso non mi considero un fotografo. La fotografia per me è uno strumento per fare un oggetto.* Muore di Aids il 9 marzo 1989, all'età di 43 anni, e Patti, la sua amica di sempre, ricorda così gli ultimi momenti della vita del fotografo americano: *Ci salutammo e lasciai la stanza. Qualcosa mi spinse a tornare indietro. Era scivolato in un sonno leggero. Restai a guardarlo. Così sereno, come un bambino vecchissimo. L'ultima immagine di lui fu come la prima. Un giovane che dormiva ammantato di luce, che riapriva gli occhi col sorriso di chi aveva riconosciuto colei che mai gli era stata sconosciuta.* Così come succede ai grandi maestri dell'arte, dopo la loro morte, la produzione fotografica di Mapplethorpe è divenuta oggetto di mostre e di pubblicazioni in tutto il mondo. La Fondazione Robert Mapplethorpe, da lui voluta pochi mesi prima della sua scomparsa, si occupa di gestire e di promuovere la fotografia e la lotta contro l'Aids. *Io cerco l'imprevisto: cerco le cose che non ho mai visto prima. Sono entrato in questo mondo perché mi sembrava fosse veicolo perfetto per commentare la follia dell'esistenza umana.*

Robert Mapplethorpe (1932 - 1995)

Moreno Diana

I Beati Paoli, fra storia e leggenda

Una misteriosa setta segreta, che anticipa la mafia, di cui si è occupato anche il cinema

Nino Genovese

Nel corso del XII secolo, in Sicilia (e precisamente a Palermo), vi erano degli uomini misteriosi, incappucciati di nero, conosciuti come i "Beati Paoli", che dopo la mezzanotte, al lume delle candele, si riunivano nelle cripte sotterranee del quartiere del Capo, in un reticolo di cunicoli e caverne, facenti parte di un'antica necropoli punica, situata tra il Vicolo degli Orfani e la Chiesa di Santa Maria di Gesù al Capo (popolarmente conosciuta come Santa Maruzza di Canceddi); qui si trova anche il Palazzo Baldi - Blandino, da cui si accedeva al suddetto antro sotterraneo (che, in origine, probabilmente, era la cosiddetta "camera dello scirocco", che i nobili utilizzavano per sfuggire alla canicola estiva, e sulla cui facciata ora è stata posta una targa gialla, che recita: "Antica sede dei Beati Paoli").

Ma chi erano questi "Beati Paoli"?

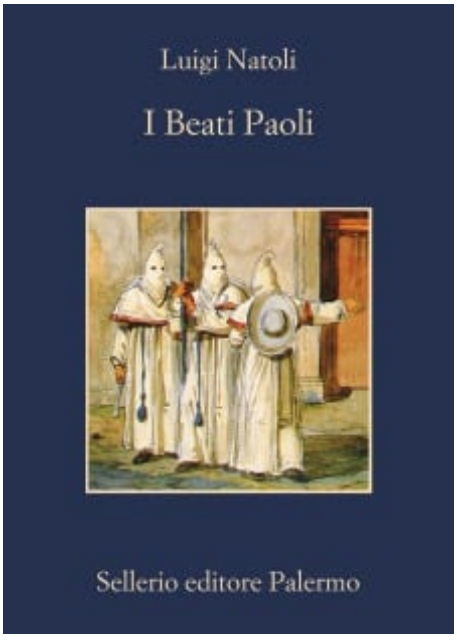
Il nome deriva probabilmente dal fatto che essi erano devoti a San Francesco di Paola, patrono del Regno di Napoli e di Sicilia: di giorno, erano soliti travestirsi da monaci, con saio e cappuccio marroni, e – intrufolandosi nei confessionali – riuscivano a carpire i segreti più reconditi dei nobili, di cui scoprivano i misfatti; di notte, invece, indossavano un saio e un cappuccio neri e si riunivano nel sotterraneo sopra indicato, dando vita a una sorta di Tribunale, che giudicava le azioni dei potenti, programmava le punizioni e le vendette ed emetteva le sentenze di morte.

Tra i primi a parlarne vi fu il giornalista Vincenzo Linares, che, sul periodico palermitano «Il Vapore», da lui stesso fondato, pubblicò un racconto dal titolo *I Beati Paoli*, seguito da Felice Bisazza, Giuseppe Pitrè, Salvatore Salamone Marino.

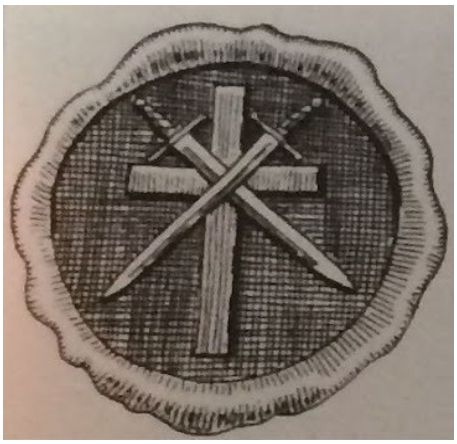
In particolare, Francesco Maria Emanuele Gaetani, Marchese di Villabianca, nei suoi *Opuscoli palermitani*, pubblicati nel 1790, ne sostiene l'esistenza storica (mai provata con certezza), ne colloca l'origine tra l'inizio del Seicento e la fine del Settecento, li fa discendere dai cosiddetti "Vendicosi" (o "Vendicatori")[1] e ritiene che il loro compito fosse quello di vendicare le violenze e i soprusi compiuti nei confronti della povera gente dai nobili, che esercitavano il loro "stra-potere" amministrando direttamente nei loro feudi una "giustizia" che tale non era, ma si potrebbe definire "criminale".

In questo senso – anche se alcuni escludono categoricamente questa correlazione – sembrerebbe che i Beati Paoli anticipino la nascita della mafia che, almeno nel periodo delle origini e nei primi tempi della sua storia, si prefiggeva proprio di vendicare e "riparare" le ingiustizie e violenze subite dai deboli ad opera dei potenti: insomma, tale setta segreta sarebbe una sorta di "protomafia"!

"Il Ritorno di Cagliostro" (2003) di Daniele Ciprì e Franco Maresco



Ma, a dare la notorietà, anzi la fama, a questa confraternita fu lo scrittore Luigi Natoli, che – con lo pseudonimo di William Galt – pubblicò sul «Giornale di Sicilia» di Palermo, in ben 239 puntate (dal 6 maggio 1909 al 2 gennaio 1910), il romanzo d'appendice dal titolo *I Beati Paoli*.[2]



Stemma dei Beati Paoli

Secondo il Natoli, la setta era strutturata in maniera piramidale e al vertice si trovava il capo, *Coriolano della Floresta*: ed è proprio questo il titolo del suo secondo romanzo, incentrato sempre sui Beati Paoli, di cui costituisce il seguito.[3]

I due romanzi di Luigi Natoli, *I Beati Paoli* e *Coriolano della Floresta*, sono anche quelli che ispirano anche alcuni registi.

Ad esempio, nel film *Il Ritorno di Cagliostro* (2003) di Daniele Ciprì e Franco Maresco, si dice che il regista Pino Grisanti abbia girato su di essi un film dal titolo *Gli invincibili Beati Paoli*. Ora, se questo Pino Grisanti è da identificare con il regista palermitano Pino Mercanti[4] (e su questo non vi è alcun dubbio), è giusto rilevare che quest'ultimo, nel 1947, girò davvero due film dedicati ai Beati Paoli, liberamente tratti dai due romanzi di Luigi Natoli: rispettivamente *I Cavalieri dalle Maschere nere* / *I Beati Paoli* e *Il Principe ribelle*.

Per quanto riguarda, invece, la televisione, nel 1975 Daniele D'Anza realizza, per Rai 1, lo sceneggiato *L'Amaro Caso della Baronessa di Carini*, che rievoca questa dolorosa vicenda inserendola nel contesto storico dominato dalla presenza dei Beati Paoli: anche se, in effetti, continua a permanere il dubbio se la loro esistenza

segue a pag. successiva

1 *Di questa setta, considerata l'antesignana dei Beati Paoli, si è occupato precipuamente Nicola La Barbera nel libro I Vendicosi, la misteriosa storia dei Beati Paoli, Bonfirraro ed., Barrafranca (Enna), 2022.*

2 *Tale romanzo è stato pubblicato in volume nel 1912, presso le edizioni "La Gutenberg", che l'ha riproposto nel 1931; poi nel 1949 presso le edizioni "La Madonnina" (Milano-Monza); quindi, nel 2003, dall'editore S. F. Flaccovio di Palermo, che lo ripubblica nel 2016, con saggio introduttivo di Umberto Eco e note storiche e bio-bibliografiche di Rosario La Duca; sempre nel 2016, esce anche presso l'Antares Editrice e la Sellerio (entrambe di Palermo); nel 2017, infine, è pubblicato anche dalla Feltrinelli di Milano.*

3 *Il romanzo Coriolano della Floresta è stato pubblicato da Luigi Natoli, sempre con lo pseudonimo di William Galt, presso "La Gutenberg" di Palermo nel 1930; poi da "La Madonnina", Milano-Monza, 1949; quindi, da Flaccovio (Palermo) nel 2004 e più volte negli anni successivi; infine, da Sellerio (Palermo) nel 2017.*

4 *Su Pino Mercanti, oltre a diversi articoli e saggi, si veda l'unica monografia esistente: Mauro e Nino Genovese, Pino Mercanti - Un regista siciliano tra realtà e utopia (Prefazione di Gian Piero Brunetta, Appendice di Carla Ceresa), Algra Editore, Viagrande (Catania), 2019.*

segue da pag. precedente

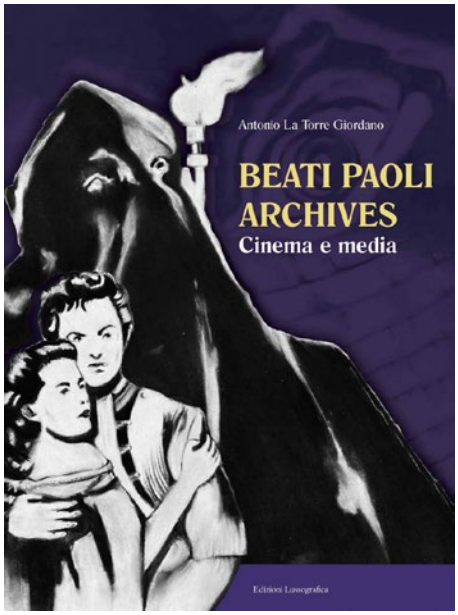
sia realtà storica o mera invenzione letteraria. Nell'estate del 1988, in radio (Rai Radio 1), dalla sede Rai di Palermo, viene mandato in onda un radiodramma che racconta (con la voce di Giorgio Albertazzi, che impersona lo stesso autore, Luigi Natoli) la leggenda dei Beati Paoli, attraverso 28 puntate di 30 minuti, scritte

"L'amaro caso della baronessa di Carini" (1975) sceneggiato di Daniele D'Anza trasmesso in 4 puntate sul Programma Nazionale

e dirette da Vittorio Brusca e Gabriella Savoja. In Teatro, poi, nel corso del tempo, sono moltissime le trasposizioni delle vicende dei Beati Paoli[5]; come anche nei fumetti[6] e in quei "cineromanzi"[7] che, una volta, andavano molto di moda.

Diversi sono stati, nel corso del tempo, gli articoli e i saggi che si sono occupati di questa setta, ma pochi i libri, tra i quali due di Francesco Paolo Castiglione e altri due di Gabriello Montemagno[8].

L'ultimo pubblicato, che – per la "varietà" degli argomenti trattati – è anche il più completo, appartiene allo studioso Antonio La Torre Giordano, reca il titolo *Beati Paoli Archives - Cinema e Media* (con il contributo di Fabio Petrucci e Guido Valdini) ed è uscito nel 2022 presso le Edizioni Lussografica di Caltanissetta: si tratta di un volume grande formato, ricco di numerose, belle illustrazioni, in bianco e nero e a colori (anche a tutta pagina), frutto di un lungo, capillare lavoro di ricerca durato circa 10 anni, che, in maniera acuta e approfondita, analizza compiutamente tutti gli aspetti che hanno contribuito a creare il mito dei Beati Paoli, con l'indicazione e l'analisi dei film che ne sono stati tratti, dei contributi televisivi e radiofonici, dei cineromanzi ad essi dedicati e anche con la riproduzione di alcuni bellissimi fumetti a colori.



Un'opera che – è il caso di dirlo – getta luce e squarcia le tenebre che avvolgono questa misteriosa, leggendaria setta segreta, la cui esistenza è librata tra leggenda e storia.

Nino Genovese

5 *Ricordo, ad esempio, il dramma in 5 atti di Benedetto Naselli, I Beati Paoli e la famiglia del giustiziato, I Buoni Cugini ed., Palermo 2016, rappresentato a Palermo il 31 dicembre 1863.*

6 *I Beati Paoli, sceneggiatura e disegni di Nino Calabrò (inserto del «Giornale di Sicilia», Flaccovio, Palermo 1987); Coriolano della Floresta, illustrazioni di Massimo Maria Crivello (inserto del «Giornale di Sicilia», Flaccovio,Palermo 1991). Fumetti che si sono occupati dei cosiddetti "Incappucciati" sono Tex, Il Comandante Mark, Forza John, Diabolik, Martin Mystère, e tanti altri.*

7 *Il Principe ribelle (tratto da Coriolano della Floresta), in "Lancio Cineromanzi" (A. I, n. 5, Milano, 20 novembre 1959); con il titolo Uniti nell'incantesimo, in "Stelle Cineromanzi", A. IV, n. 6, Roma, 30 marzo 1962; in Francia, con il titolo Le Prince rebelle, in "Ciné Succès Film Roman", A. III, n. 3, Paris, avril 1960 – I Cavalieri dalle maschere nere / I Beati Paoli, con il titolo Amour violent, in "Roman d'amour", A.I, n. 1, Paris, fevrier 1961*

8 *Francesco Paolo Castiglione, Il Segreto cinquecentesco dei Beati Paoli e Indagine sui Beati Paoli, pubblicati dalla Sellerio di Palermo rispettivamente nel 1999 e nel 2010.*
Gabriello Montemagno, Luigi Natoli e i Beati Paoli, Flaccovio, Palermo 2002; Idem, L'uomo che inventò i Beati Paoli, Sellerio, Palermo 2017

Poetiche

Il dono

E poi
è il volto che cade,
disincantato,
e ogni cellula
vorrebbe dimenticare
la pacatezza
le tensioni vissute
momento dopo momento
e ancora, ancora...
Ci sono graffi
ci sono scie
che attraversano
tutto il firmamento
e le architravi.
Oggi
l'arrovello dei ricordi
scombussola
ogni angolo acuto
e l'armonia si riduce
alle solite sette note.
Manca il fruscio del vento
e di quei baci
che lasciarono soltanto
un'impronta sul vetro.
Gli stimoli squassano
le forze
residue e si vorrebbe tornare
ai tristi vent'anni
che
erano inadeguati
ad attutire i sensi
e gli amorazzi giovanili:
bloccati
nelle paure,
nelle insicurezze.
Tutte le insicurezze
degli anni '50,
quando,
la rivoluzione tardava
e bisognava
agitare ugualmente
un cencio rosso,
esaurire la rabbia.
Eccomi qui, nelle prigioni...
dove, pure,
qualche varco c'è stato:
la morbidezza della pelle
il bagnato cavernoso
gli impulsi
e le esplosioni rubate.
La preghiera, no.
Struggente ogni saluto
poi
l'attesa del ritorno
coi doni
e nei doni
ogni speranza residua.
E gli anni passarono
questo è il 18°, ritmato
due volte al giorno
dal suono dei ferri.
A volte dall'inferriata
vedo il mare.
Più spesso: un muro.
E guardi e guardi.
Guardo...
Ma con gli anni
tutto si appanna
e adesso
c'è confusione
tra cielo e mare.
Resta nel mezzo
la mia vita
e quel ginocchio tenero
più volte accarezzato.
L'ultima volta che ti vidi
ci fu una miscela di stelle
e l'aria tutta
era innevata
nei paesi nordici.
Qui
tutto fioriva, fiorisce.
Nelle pieghe il tempo
cadenza il suono
scorre tra le mani
scivola via
lasciando impronte
qua è là
e la tenerezza
del ventre tuo.
Sono le quattro pomeridiane:
piove, piove, piove...
Domani non lavarti il viso
non truccarti amore mio
quando suonerai ancora,
a chiedere di me,
alla porta della prigione.

Sante Notarnicola
Carcere di Palmi febbraio 1985

Una nuova iniziativa del Premio Strega: la poesia

Maria Rosaria Perilli

Sappiamo tutti che il Premio Strega, istituito a Roma nel 1947 dalla scrittrice Maria Bellonci e da Guido Alberti, è divenuto un traino per il mondo della cultura italiana, logorato dal lunghissimo periodo di dittatura fascista e dal secondo conflitto mondiale. Fin dal 1944 la coppia aveva animato nella propria casa un prestigioso salotto letterario, frequentato da scrittori, giornalisti, artisti e uomini di cultura accomunati dal desidero di reagire alle difficoltà e alla povertà intellettuale in cui la nostra nazione versava. Da questo nucleo di "amici della domenica", che si incontravano per discutere di attualità, arte e letteratura, è nato il Premio, sponsorizzato fin dalla sua prima edizione dal celebre marchio del Liquore Strega, che dà il nome e si ricollega alle storie sulla stregoneria a Benevento risalenti ai tempi dell'antichità classica. «Dopo oltre settant'anni dalla sua nascita – commenta Giovanni Solimine, presidente della Fondazione Maria e Goffredo Bellonci – il Premio, divenuto frattanto il più ambito e prestigioso riconoscimento letterario italiano, cui si sono aggiunte negli ultimi decenni altre manifestazioni dedicate alla letteratura europea, alla produzione editoriale per l'infanzia e l'adolescenza, ha deciso di misurarsi con quella che è forse la forma di più elevata della creazione artistica in ambito letterario. Nasce il "Premio Strega Poesia" e la cinquina dei finalisti inizia al Salone di Torino il lungo viaggio che si concluderà in autunno con la proclamazione del primo vincitore». E lo hanno iniziato il 19 maggio, in un incontro condotto da Neri Marcoré: Silvia Bre con *Le campane* (Einaudi), Umberto Fiori con *Autoritratto automatico* (Garzanti), Vivian Lamarque con *L'amore da vecchia* (Mondadori), Stefano Simoncelli con *Sotto falso nome* (Pequod) e Christian Sinicco con *Ballate di Lagosta* (Donzelli), scelti fra centotrentacinque candidati. Gli autori saranno ospiti in una sorta di tour organizzato per toccare diverse località particolarmente attive sul territorio nella promozione della lettura – Marsala, Cervo, l'Aquila, Pordenone – e faranno ascoltare i loro versi. Li faranno ascoltare anche al Gabinetto Vieusseux di Firenze – che non poteva mancare alla collaborazione col prestigioso riconoscimento – dove i finalisti sono stati invitati e, come dice il presidente Riccardo Nencini: «Giuro che ne faremo buon uso». Il Nencini ha inoltre ricordato che in questo tempo, da lui definito "di mezzo", in cui a imperare è la tecnologia, cultura umanistica e scrittura devono avere diritto di cittadinanza. «Lontani dall'intrigo delle passioni e dei sentimenti si vive una vita a metà. La poesia emoziona, colpisce, ferisce, ti invita a fermarti e riflettere». Sacre parole e iniziativa lodevolissima, insieme a quella altrettanto lodevole di BPER Banca, che assegnerà un premio speciale non però votato da un comitato scientifico o da una giuria composta da personalità della cultura, quanto da giovani, studenti delle scuole secondarie a cui verranno proposte le cinque sillogi. La poesia è sempre stata considerata un genere di nicchia, per intenditori, e questo l'ha sicuramente allontanata dal grande pubblico, che designa il successo di un'opera, quasi come se una rima quale "fiore/amore", dal grande Umberto Saba definita «la più antica difficile del mondo», spaventasse o, addirittura, intimidisse persino i maggiori lettori di prosa. Dedicarsi alla narrativa è più semplice, ne conveniamo, affrontare una Valerie Perrin o un Haruki Murakami, ma anche un classicissimo come *I Promessi sposi* di Alessandro Manzoni, con le loro opere di centinaia e centinaia di pagine ognuno, attira più che prendersi un quarto d'ora per leggere e meditare su un canto leopardiano o su una lirica contemporanea. E di belle ce ne sono tante. Particolarmente da apprezzare diventa quindi la scelta di dare con lo Strega visibilità a questa forma di espressione che merita, al pari della prosa, ascolto e attenzione e non può restare appannaggio di una fetta, purtroppo minima, della popolazione di lettori. La nostra produzione, quella italiana, è fertile, vivace, sono nate presso le case editrici, grandi e piccole, collane dedicate, e quindi va premiata dando uno slancio in più a un certo rinnovamento fortunatamente accolto con grande favore, e un avvicinamento al genere, come testimoniano le innumerevoli e seguitissime pagine di poesia sui social network. Che non devono però essere l'unico mezzo di trasmissione: il libro resta sempre il libro, un qualcosa di valutato da esperti, prima della pubblicazione, e questo garantisce la bontà dell'opera, il valore della stessa, perché leggere la poesia sì, è importante e necessario, ma deve essere vera poesia, evocazione della parola, e non tutto quello che si legge in giro lo è. L'appuntamento con l'assegnazione del premio è fissato per il prossimo 5 ottobre a Roma, presso il Tempio di Venere, all'interno del Parco archeologico del Colosseo. Parlando di narrativa, in questi oltre settant'anni che hanno visto l'assegnazione dello Strega partendo da Ennio Flaiano, primo vincitore, fino a Mario Desiati nel 2022, il premio è stato assegnato, negli anni, a molti capolavori della letteratura italiana contemporanea. Per citarne solo alcuni, *L'isola di Arturo* di Elsa Morante (1957), *Sessanta racconti*, di Dino Buzzati (1958), *La chiave a stella*, di Primo Levi (1979), *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa (purtroppo premiato *post mortem*), ormai diventato un classico, o, in anni più recenti, Sandro Veronesi, con la doppia aggiudicazione nel 2006 con *Caos calmo* e nel 2020 con *Il colibrì*, e Umberto Eco con *Il nome della rosa* che, tradotto in decine di lingue, ha venduto cinquanta milioni di copie in tutto il mondo. Ai poeti finalisti di questa prima edizione quanto a quelli che seguiranno nelle successive non possiamo far altro che augurare lo stesso successo e anche un po' di più, visto che, come dice Roberto Benigni, le poesie vanno vestite bene, le parole vanno scelte con cura, a volte occorrono otto mesi per trovarne una. Un grosso lavoro, dunque, ma d'altronde, sempre come afferma Benigni: «La bellezza è cominciata quando qualcuno ha iniziato a scegliere».

Maria Rosaria Perilli

DdCR | Diari di Cineclub Radio

Ricordiamo che l'autrice Maria Rosaria Perilli conduce, ogni settimana, il mercoledì, un programma su DdCR | Diari di Cineclub Radio intitolato "I Premi Strega".

Per ascoltare i podcast clicca qui: https://bit.ly/2YEmrjr

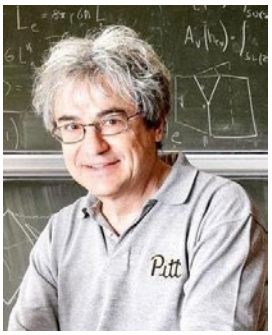
Ora e sempre maldicenza! Aridàtece Il Male!!

La satira informa, deforma e fa quel cazzo che le pare.
(Daniele Luttazzi, 1961, Benvenuti in Italia, 2002)

Dieci, cento, mille Carlo Rovelli, un extraterrestre nell'attuale miserabile panorama mediatico italiano

Antonio Loru

Satira, genere artistico multiforme che attraverso la comicità e l'ironia e il sarcasmo, castiga con la risata e la messa alla berlina i deliri dei potenti, i comportamenti di tutti coloro che si rendono ridicoli innalzandosi sopra la comune miseria della condizione umana. Deriva dal latino *satura lanx*, di ogni ben di Dio da offrire nei riti alle divinità, per processo di estensione semantica è passato a indicare spettacoli di vari generi misti; una sorta di Gran Varietà, anche se l'accostamento non è del tutto corretto e assimilabile, storicamente e filologicamente. La satira fa uso della parola, della musica, dell'immagine, spesso combinando insieme poesia, letteratura popolare e colta, arti figurative, canzoni popolari, sketch teatrali, radiofonici e televisivi, cinema, dalla diffusione massiccia della carta stampata, la vignetta, il mezzo più immediato e alla portata di tutti, per dileggiare (giustamente) i vizi umani, specie quando sono incarnati nei potenti. Mettere alla berlina i potenti per mezzo della satira è cosa buona e giusta; sembra che il grande Aristofane, quattro secoli prima della nostra era, considerasse un nobile esercizio ingiuriare i mascalzoni: un modo per onorare gli onesti. Periodicamente in Italia assistiamo a levate di scudi contro le *zozzerie* dell'artista di turno, che prende di mira quei sacri valori; Dio, Patria e Caramelle assortite; tanto professati in pubblico dai rappresentanti di buona parte dalla nostra classe dirigente quanto sbugiardati nel comportamento delle loro vite reali. Questi polveroni vengono da queste signore, signori et cetera, sollevati in prossimità, durante la preparazione o il varo d'importanti misure di economia generale, riforme dello Stato sociale, strette fiscali, inasprimenti vari, tensioni per motivi seri, nei rapporti tra cittadini e istituzioni. Non esiste la satira che piaccia, quella si chiama parodia: tutta un'altra storia. Ai potenti e ai cretini la parodia piace molto, è beneducata, conosce i limiti imposti e autoimposti, ma soprattutto lascia le cose come stanno: ogni mattina il fesso si sveglia. E pure il mariuolo. E ridi, ridi che mamma ha fatto gnocchi! La satira non è un diritto, è un dovere in ogni comunità che pretende di essere civile e democratica e libera veramente. *Nella notte più buia tutte le vacche sono nere. Anche i mariti e gli amanti stabili o meramente occasionali. Neri per caso? I nostrani regolarmente coniugati o pubblicamente conviventi no, è ragionevole pensarli neri per convinzione. Gli altri per caso i singoli individui, giacché ognuno di noi non può scegliere a quale gruppo etnico appartengono coloro che, sbrodoleranno di gioia sentendosi, all'incirca un annetto dopo il nostro oplà, eccomi qua, chiamare pa..pa..pa, ma...mam..mmaaa! O come minchia vi devo chiamare!?!* In Italia la satira, non da oggi, è vietata, non piace al Vaticano, non piace alla destra, alla sinistra moderata, non piace ai benpensanti in genere, cioè alle signore e ai signori nessuno, che possono indifferentemente schierarsi a destra, a sinistra, al centro del teatrino parlamentare della politica; in realtà da buoni ex democristiani quasi tutti, nel gran calderone centrista, pronti a fare un piccolissimo passetto, di qua o di là non cambia nulla, ovvero Franza o Spagna, purché se magna! L'umorismo no! Epperò è assolutamente involontario. Tra le tante, quotidiane manifestazioni di umorismo involontario, la più recente, pubblicizzata con enfasi dai potenti mezzi della RAI, quella del cavallo rampante o morente, il Concertone del Primo Maggio, andato in onda contemporaneamente al Decretone sul lavoro del governo, il primo in una lunghissima diretta, il secondo no! Peccato. Sono convinto che i ministri, stoicamente riuniti dalla piccola ma nerboruta premier, a lavorare per il bene dei lavoratori italiani, ci avrebbero divertito molto di più. Cosa non si fa per gli italiani, quando i suoi governanti sono divorati dalla passione della politica; quando non dormono la notte, pensando ai mille, piccoli e grandi problemi di tutti gli italiani e di ognuno!! Altri due punti esclamativi!! Gli Arlecchini servitori di tutti i padroni di turno, i moderati (scusate il linguaggio scurrile, ma quando ci vuole ...) nei tolchiscoù sono sempre presenti, serissimi, senza ridere (non è facile sapete, vorrei vedere un lavoratore precario, un disoccupato, un'immigrata clandestina borseggiatrice inibita all'uso dei mezzi pubblici metropolitani al loro posto, se non ci scapperebbe da ridere), dichiarano: diamo tempo e fiducia a questo nuovo governo; se non realizzerà il suo programma ne trarremmo le dovute conseguenze. Lo stanno realizzando il loro programma! La povertà è in aumento. I diritti in diminuzione. Non si può solo dare, da qualche parte bisognerà anche togliere. È la dura legge del menga, altrimenti detta equilibrio di bilancio. Altrimenti saranno le prossime generazioni a pagare il conto delle folli spese di oggi. Ma è la quadratura del cerchio! Bambini italiani, quelli palliducci, bianchi, per intenderci, oggi non ci sono quasi più (anche quelli, pochi, da Roma in giù, isole comprese, sono in maggioranza morettini), e allora vai con le barche, i barconi, le navi e i velieri, gommoni e motoscafi pieni pieni di bambini africani, mediorientali, asiatici: venite in Italia, lavorate, pagate col vostro lavoro i debiti di oggi e i nostri agi futuri di vecchi pensionati! Non è una buona idea? Risolti in un sol colpo due problemi che sembravano irrisolvibili: le migrazioni clandestine verso l'Italia e il benessere diffuso dello Stato sociale. Che ci voleva? Ma torniamo all'umorismo involontario, all'opera buffa di maggior successo andata in onda dalla mitica Piazza di San Giovanni in Laterano in Roma: il Concertone del Primo Maggio, presentato da una ormai quasi matura e moderata Ambra Angiolini (non è più la Pippi Calzelunghe lanciata in orbita dal talent scout Boncompagni) che giustamente si dissocia, (applauso!!), dai vaneggiamenti del pericoloso anarchico insurrezionalista Marco Rovelli, che proditoriamente continua a spacciarsi per uno studioso di fisica quantistica di fama internazionale! Uno dei pericolosi amici di Putin (questo in ragione della sua buona salute non è ricoverato in clinica) che approfittano per sparlare dei nostri ministri i quali a tutto pensano tranne che ai loro interessi personali privati. Approfittano delle garanzie democratiche per mettere a rischio la democrazia stessa. Bisogna non prendere troppo sottogamba questi signorini intellettuali con la testa tra le nuvole, le stelle e tutti i quanti. Capaci solo di fare polemiche! Vuoi mettere lo stile dei governanti! Niente conferenza stampa alla fine della riunione per il varo del Super Decreto sul Lavoro, (che tanto i giornalisti portano zizzania), un filmino pubblicato sui social, gli italiani se lo possono vedere con calma, anche a letto, tra uno zapping e l'altro. Questa è modernità politica, altro che palle, rosse o gialle per far pubblicità. Ma anche i vertici sindacali si stanno adeguando ai tempi: superstar della lunghissima kermesse canora più attesa dell'anno, (dopo Sanremo, non scherziamo, eh!), niente popòropòpò di meno che ... rullo di tamburi, volo di colombi disturbati dalla pioggia: *Johnson Righeira*, artista prodigiosamente ancora in attività del duo *I Righeira*, autori di brani immortali, riproposti per l'occasione, *Vamos a la Playa* (1983), *No tengo dinero* (1983) e *L'estate sta finendo* (1985): piena era craxiana. Quando si dice immergersi nei migliori momenti della nostra storia recente. Vuoi mettere le solite tiritere, noiosissime, banali e soprattutto divisive: *Bella ciao*, *Bandiera rossa*, *L'Internazionale*, ... ma dai! Per motivi ancora sconosciuti al grosso pubblico, all'ultimo momento hanno dato forfait Pierò Pelù e Luciano Ligabue. Sintesi del Concertone 2023: *Giornata di merda!* Canta Ciliari.



Carlo Rovelli

Antonio Loru

Un treno, un film #47

Le due vie del destino (2013)

Federico La Lonza

Le memorie di Eric Lomax, *The Railway Man* (1995), pubblicate in Italia nel 2014 col titolo *Le due vie del destino*, sono alla base dell'omonimo film diretto dal regista australiano Jonathan Teplitzky nel 2013, che ha ottenuto svariati riconoscimenti, tra cui il SIGNIS Award a Teplitzky al Festival Internazionale del Cinema di San Sebastián (2013), la migliore sceneggiatura a Frank Cottrel Boyce e Andy Patterson al Film Critics Circle of Australia ('14), la miglior sceneggiatura non originale e la migliore colonna sonora originale all'AACTA Award di Melbourne ('15). Best seller internazionale, il libro di Lomax racconta l'esperienza dell'autore (Edimburgo, 1919-2012) durante la seconda guerra mondiale, quand'egli, *second lieutenant* radiotelegrafista del 5° reggimento artiglieria da campo della Royal Corps of Signals, nel febbraio 1942 fu catturato dai giapponesi e deportato in Thailandia, a Kanchanaburi, dove venne costretto a collaborare alla costruzione della ferrovia Siam-Birmania, più nota col lugubre nome di Ferrovia della Morte, per l'alto numero di decessi registrati tra i prigionieri che lavorarono a quella strada ferrata.

Ma ecco la trama del film, che concedendosi un'iniziale lungo flashback ricalca piuttosto fedelmente lo svolgimento dei fatti. Siamo in Inghilterra, nel 1980: Eric Lomax (Colin Firth) è un bizzarro sessantenne appassionato di treni, che coltiva una vera mania per gli orari ferroviari. Proprio a bordo di un treno egli incontra Patricia detta Patti (Nicole Kidman), un'affascinante ultraquarantenne che nutre la sua stessa passione per convogli e ferrovie: tra loro è subito amore, tanto che presto i due convolano a nozze. Ma durante la loro prima notte, Patti lo trova urlante sul pavimento della camera da letto: Eric è vittima di un terribile incubo; tuttavia, si rifiuta di farne parte la moglie, anzi, queste crisi gli danno spesso il pretesto per scaricare su di lei la sua rabbia silenziosa. Egli ritorna con la memoria all'odissea vissuta durante la seconda guerra mondiale, a quel 15 febbraio del 1942 quando con la caduta di Singapore, circa 80.000 soldati britannici, australiani e di altre nazioni del Commonwealth si arresero al soverchiante esercito giapponese. Ventunenne (Jeremy Irvine interpreta Lomax giovane), senz'armi e senza punti di riferimento, viene catturato anche lui, e internato a Changi viene poi trasferito in Thailandia, destinato come migliaia d'altri prigionieri e ai malcapitati abitanti del luogo al completamento della ferrovia tra la Cina e l'India, il tratto di 412 chilometri tra Ban Pong in Thailandia e Thanbyuzayat in Birmania, a settentrione della penisola malese, destinata alla fornitura di truppe e armamenti nel corso della Campagna della Birmania.

Come ufficiale addetto alla segnaletica, essendo appassionato di ferrovie, Eric è sospettato d'essere una spia da parte della Kempetai, la spietata polizia segreta militare dell'impero giapponese. Così, oltre a essere testimone delle precarissime condizioni in cui menano l'esistenza i prigionieri, stremati dalla fatica e dalle impossibili condizioni climatiche, nonché sottoposti in più casi a tremende sevizie, ben presto egli stesso viene arrestato, detenuto in una caserma e torturato: il motivo è una mappa che ha tracciato del luogo in cui essi lavorano e un radio ricevitore che ha costruito in gran segreto, servendosi di materiale di ricambio; è infatti accusato di aver comunicato col nemico, quando la radio può ricevere ma non tramettere e il suo intento precipuo era quello di utilizzare il dispositivo per sollevare il morale dei suoi compagni di cattività, trattati come schiavi e falcidiati da epidemie di malaria e colera, da dissenteria e ulcere tropicali, con costanti decessi, tanto che quasi diecimila di loro non sarebbero più tornati a casa.

Coi suoi aguzzini alla Kempeitai c'è l'ufficiale giapponese Takashi Nagase (da giovane, Tanroh Ishida), che particolarmente odioso, parlando perfettamente l'inglese funge da traduttore, mentre i poliziotti si accaniscono contro di lui con violente percosse giornaliere, rompendogli una gamba, spezzandogli i polsi, sottoponendolo a un *waterboarding* (annegamento simulato) e privandolo del cibo. Queste indicibili sofferenze hanno fine nell'ottobre '43, col completamento della linea ferroviaria, quando Eric viene mandato in un carcere a Singapore, nel quale resta fino alla fine della guerra.

È a questo punto che i ricordi s'interrompono, riconducendolo al suo vaneggiamento. Eric, che è sopravvissuto alle terribili torture della Kempetai e a distanza di oltre tre decenni gode tutto sommato di ottima salute fisica, sotto l'aspetto psicologico soffre di sindrome da stress post traumatico. Nonostante le sue renitenze a parlare, Patti capisce subito che il problema del marito si annida nel suo passato, e con ammirevole pazienza e positività comincia a scavare nel suo *background*; ella sa che lui ha prestato servizio nella Royal Corps, nei cui ranghi ha preso parte alla seconda guerra mondiale. Si dà dunque da fare per rintracciare qualche suo vecchio commilitone, finché non conosce Finlay (da vecchio, Stellan Skarsgård; da giovane, Sam Reid), uno dei più cari amici di Eric, che ha condiviso con lui la tremenda esperienza in Thailandia, e non a caso soffre anch'egli di turbe psichiche. Vincendo il suo riserbo, Patti si fa raccontare la storia del loro calvario, e apprende da Finlay che Takashi Nagase, l'ufficiale della Kempetai che fungeva da traduttore durante le torture inflitte ad Eric, è ancora vivo e facilmente rintracciabile. Patti allora lo esorta a vedersi con Eric per informarlo di ciò. Finlay rivede Eric, e gli mostra un giornale thailandese con un articolo corredato da una foto di Nagase: l'ex interprete della Kempetai lavora come guida turistica nell'antico campo di prigionia, che nel frattempo è stato mutato in un luogo della memoria. Poi, tormentato dalla rivelazione fatta all'amico, Stellan decide di togliersi la vita e s'impicca sotto un ponte.

Quel gesto inconsulto persuade Eric che l'unica soluzione per far cessare i suoi incubi sia confrontarsi di nuovo con Nagase; così, con l'appoggio della moglie, parte solo per la Thailandia e si reca nel vecchio campo dei prigionieri alleati, dove per manifestarsi al suo antico persecutore attende il termine dell'orario di visita. A quel punto lo sorprende rivolgendosi a lui con lo stesso tono intimativo col quale anni prima gli aguzzini della Kempetai solevano interrogarlo. Pure riconoscendolo subito, stupito, Nagase (da vecchio, Hiroyuki Sanada) non reagisce al fiume di accuse che in un crescendo rossiniano Eric gli vomita addosso; la veemente collera porta quest'ultimo a porre un braccio di Nagase entro un morsetto di legno, impugnando una mazza per romperglielo: è lo stesso sistema

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

che oltre quarant'anni prima avevano utilizzato con lui i suoi torturatori, gli strumenti sono i medesimi, ancora presenti perché mostrati quotidianamente al pubblico di visitatori. Nagase non si muove, ma quando porta il colpo Eric ha il sublime buonsenso di scaricarlo sul tavolo. Ma puntando un coltello alla gola di Nagase prima minaccia di sgozzarlo, poi lo spintona in una gabbia di bambù che ricorda quella in cui egli e altri suoi commilitoni prigionieri di guerra erano stati rinchiusi per punizione. Infine, l'ex interprete della Kempetai confessa al suo interlocutore come nel corso del conflitto tutti i militari giapponesi fossero stati debitamente indottrinati a credere che avrebbero vinto la guerra, e nel contempo nessuno li avesse informati circa l'elevato numero di morti arrecate dall'esercito imperiale del Sol Levante. Soltanto allora Eric, finalmente racchetato, libera Nagase, getta il coltello che impugnava in un vicino corso d'acqua e fa ritorno in patria.

Ciò che egli ignora è che dalla fine della guerra Nagase è davvero cambiato: lavorando dapprima come interprete per gli angloamericani che cercavano le lapidi e altre testimonianze dei soldati alleati morti in cattività lungo il tracciato della Ferrovia della Morte, nel corso degli anni egli si era reso conto delle enormi efferatezze compiute dall'esercito imperiale giapponese, prendendo coscienza d'essere stato anche lui un ingranaggio di quella macchina perversa. Così, a un certo punto aveva pubblicato un articolo in cui confessava il suo senso di colpa, in particolare verso un ufficiale inglese da lui impietosamente vessato, appunto Lomax. Da allora, aveva dedicato la sua vita alla promozione della pace tra le nazioni. È Nagase stesso a scrivere ad Eric, dopo che questi è tornato nel Northumberlanmd dove vive, per confessagli i propri sensi di colpa. In compagnia di Patricia, Eric ritorna in Thailandia per incontrarlo di nuovo: e stavolta, dopo essersi finalmente reciprocamente perdonati, i due si abbracciano. Una scritta a mo' di epilogo riferisce come da allora i due uomini rimasero amici. Nagase è morto nel 2011, seguito l'anno successivo da Eric.

Come succede a tanti film, anche questo ha avuto una preparazione un po' travagliata. L'attrice Raquel Weisz, che avrebbe dovuto interpretare Patricia, dovette lasciare il progetto per impegni concomitanti, e su consiglio dello stesso Colin Firth venne sostituita da Nicole Kidman, che fornì un'interpretazione di grande pregnanza.

Per il ruolo di Eric giovane fu ancora Firth a suggerire al regista il nome di Jeremy Irvine, decisamente nella parte.

Mentre stava elaborando la sceneggiatura, il co-sceneggiatore Frank Cottrell Boyce si recò con Firth a Berwick-upon-Tweed nel Northumberland, per conoscere l'allora novantunenne Eric Lomax; Firth si preoccupava infatti di rendere in maniera credibile «l'effetto del tempo»: «A volte vediamo storie su com'è tornare a casa dalla guerra, molto di rado storie che descrivono com'è la situazione decenni più tardi. Questo non è solo un ritratto della sofferenza. Riguarda i rapporti tra le persone come quel danno interagisce con le relazioni intime, con l'amore».

Le riprese si svolsero dall'aprile all'autunno 2012, prima a Edimburgo e nel Northumberland e in alcune località della Scozia, quindi in Thailandia (in alcuni tratti dove l'ex Ferrovia della Morte è rimasta in funzione) e in Australia, nel Queensland. Produzione australiano-inglese (a cura della Lionsgate, dell'Archer Street Productions, di Latitude Media, della Thai Occidental Productions, di Pictures in Paradise e di Silver Reel), il film ha comportato un budget di circa 18 milioni di dollari. Presentata in anteprima mondiale il 6 settembre 2013 al Toronto International Film Festival, l'opera di Teplitzky, che dura 107 minuti, è apparsa nei cinema australiani il 26 dicembre di quell'anno, e il 3 gennaio '14 in quelli britannici. L'accoglienza di pubblico è stata però piuttosto tiepida: *Le due vie del destino* ha infatti incassato in tutto il mondo 22.297.884 dollari. Da parte della critica ha suscitato opinioni spesso contrastanti: in genere, gli interpreti sono tutti piaciuti (ma la Kidman trova solo posizioni manichee: o appare «magistrale» o risulta «inespressiva»), mentre la regia non trascende da qualche pecca, per esempio nell'accuratezza storica. In ogni modo, al film viene riconosciuta una «narrazione classica da grande cinema di guerra», dove «la posta in gioco è la dignità umana»; molto apprezzata è stata la sua veste sonora, ovvero il corredo di voci, sussulti, fiati, grida, musiche, silenzi, sussurri, e veri e propri 'strappi' nei toni - tutti effetti speciali ad opera di Jake Ingram - che rendono a meraviglia l'atmosfera inquieta e incerta vissuta dai prigionieri-schiavi della Ferrovia della Morte.

Così un evento storico come la caduta di Singapore, definita da Churchill «il più grande disastro che ha colpito l'impero britannico», ha tra le conseguenze più sinistre la sorte dei suoi difensori; e la ferrovia Siam-Birmania acquista anche un valore metaforico, dove, come scrive Andrea Gottuso, tutto «ruota intorno al dilemma interiore e quasi paradossale di un uomo che è capace di conoscere a perfezione le destinazioni delle linee ferroviarie eccetto quella più importante, quella della sua vita, bloccata da un passato angosciante». La scelta di Eric, molto sofferta, con la cessazione dei suoi incubi notturni segnerà anche il riscatto della sua dignità, e ad un tempo, costituirà un'ulteriore attestazione del miracolo che può compiere la dedizione coniugale.

Federico La Lonza

Abbiamo ricevuto

AUDIODESCRIZIONE Il Signore degli Anelli, la compagnia dell'AD

Laura Giordani e Valerio Ailo Baronti
HOPPY edizioni
Pubblicata per la prima volta in Italia - l'audiodescrizione integrale del primo episodio della saga tolkieniana, per lasciare una traccia nel mondo dei professionisti dell'AD cinetelevisiva e culturale

Il libro di e con un saggio di Laura Giordani, audiodescrittrice, adattatrice e scrittrice, membro del Collegio degli Esperti dell'AIDAC (Associazione Italiana Dialoghisti Adattatori Cinetelevisivi), docente di audiodescrizione e adattamento dialoghi e Valerio Ailo Baronti, scrittore e dialoghista adattatore, riserva una sorpresa unica nel suo genere.
Ad un erudito saggio sulla genesi del progetto, sulle linee guida adottate, sul colossal cinematografico e, inevitabilmente, sull'opera di Tolkien, affianca infatti *per la prima volta in Italia* la trascrizione integrale di un'audiodescrizione, completa di glossario e altri strumenti.
La scelta, immediatamente condivisa dalla casa editrice HOPPY di Roma, consente in prima battuta al gruppo di AD coinvolti di ottenere tutela giuridica del loro certosino lavoro, in qualità di Autori di un'opera letteraria.
L'opera raccoglie integralmente lo sforzo plurale della stessa Giordani e di Beatrice De Caro Carella, Stefania Di Nardo, Valeria Palma, Francesca Paola Di Girolamo, Chiara Merlonghi, Annalisa Cambise, Adriano Mainolfi, Matteo Gravina, Tommaso Favretto, Flavio Marianetti e Francesco Ficchì, coautori dell'AD dell'imponente film.
Il "libriccino" apre con un'assunzione di responsabilità professionale: "*Tutto può essere audiodescritto, a patto di assicurare un continuo sforzo di erudizione, perché solo in questo modo è possibile restituire ai fruitori l'essenza e l'anima del prodotto*"; e chiude con un auspicio, nella postfazione di Francesco Vairano, presidente AIDAC: "*Sarebbe ora che gli audiodescrittori venissero considerati come autori a tutti gli effetti*".
Se è vero che *tutto si può audiodescrivere* e che questo è l'unico modo per accedere liberamente a un'offerta vertiginosamente orientata al digitale e al visuale per oltre 360.000 persone cieche e circa un milione e mezzo di ipovedenti in Italia, va anche riconosciuto che *non tutti possono audiodescrivere*, ché l'improvvisazione mortifica l'esperienza e la libertà stessa degli utenti finali.
Eppure l'audiodescrizione resta una professione sconosciuta. O meglio, pur se inserita in una filiera, l'audiovisiva, che vale circa 1.500 milioni di euro e in un sistema produttivo, culturale e creativo che supera gli 84,6 miliardi di euro e attiva complessivamente 239,8 miliardi, non ha ancora ricevuto adeguato riconoscimento.
HOPPY edizioni, al fianco dei professionisti dell'AD, ravvisa nella necessità di tale riconoscimento la rotta della traccia che intende solcare e lasciare. Insieme a chi vorrà comprendere che aggregare le figure professionali più qualificate nel campo, dar loro adeguato riconoscimento (giuridico, sindacale, contrattuale, economico), fornire servizi qualificati di AD cinetelevisiva e di qualunque bene culturale dell'immenso patrimonio italiano e pubblicare le linee guida più aggiornate in materia, significa in realtà porre sul tavolo una questione sociale.

Giovanni Serra

AUDIODESCRIZIONE.
Il signore degli anelli. La compagnia dell'AD
Laura Giordani e Valerio Ailo Baronti
Editore HOPPY srl
Collana Tracce
Anno edizione 2023
ISBN 9788894744309
Pagine 140
Prezzo € 22,00
www.hoppy-farm.com

Il giovedì (1964) di Dino Risi

Antonio Falcone

Roma, anni '60, un giovedì di settembre, ore 9 del mattino, Dino Versini (Walter Chiari), quarant'anni, viene svegliato da Elsa (Michèle Mercier), la donna con cui convive e che lo mantiene, assecondandone il fare fanfarone e il perseguire vari espedienti, per lo più fantasiosi, che a suo dire dovrebbero garantirgli un posto di rilievo all'interno della rampante imprenditoria italiana propria dell'incipiente boom economico. E' un giorno importante per il nostro, quello che il giudice, dopo la separazione dalla moglie Anna (Carol Walker), ha stabilito perché possa vedere il figlio Robertino (Roberto Ciccolini), 8 anni, che frequenta un prestigioso collegio svizzero ed è seguito da una irreprensibile nurse, la quale insieme alla madre gli impartisce rigide regole comportamentali. Presa a noleggio una monumentale *Cadillac* decappottabile in luogo della paventata *600* per far bella figura col pargolo, offrendo in garanzia all'amico garagista un orologio patacca, Dino si presenta in ritardo all'appuntamento, cercando, non senza qualche reciproco imbarazzo, di sciogliere il ghiaccio con quel bambino che ormai non vede da un bel po' di tempo, comperandogli la versione più costosa del *Meccano* e poi portandolo alle giostre (anche se in groppa al cavalluccio meccanico pare divertirsi solo lui...), al bar per un gelato ed infine ad incontrare l'unico amico romano, Remo, di poco più grande, il ragazzino addetto all'ascensore nell'albergo dove Robertino solitamente alloggia, ora intento a giocare a pallone con altri coetanei. Anche in tale frangente Dino avrà modo di far sfoggio della sua infantile sbruffoneria, come anche una volta giunti al mare, dove incontrerà Elsa, pronta a rendergli il ben servito dopo aver ascoltato le solite scuse nel rifiutare la possibilità di un impiego nell'ufficio dove lei lavora. La giornata volge al termine, ma resta ancora un po' di tempo per una visita all'anziana madre, così da farle conoscere il nipotino, ed un incontro, che si rivelerà disastroso, con tale Rigoni (Umberto D'Orsi), ingegnere vittima di un raggiro da parte del maturo scapestrato e dei suoi compari, dopo di che padre e figlio faranno ritorno in albergo, entrambi ora più consapevoli l'uno dell'altro ed avviati verso nuove modalità nell'affrontare il quotidiano. Tra i titoli forse meno noti, e comunque meno celebrati, da critica e, in parte, pubblico, di Dino Risi, regista e sceneggiatore (in tale ultimo caso insieme a Castellano e Pipolo), *Il giovedì* andrebbe invece, almeno a parere dello scrivente, rivalutato e considerato con la dovuta attenzione, in particolare contestualizzandone il periodo di realizzazione e rimarcando la cura formale profusa dalla regia nel visualizzare con meticolosità quasi antropologica determinati aspetti propri dell'epoca, vedi il piano sequenza iniziale sullo scorrere dei titoli di testa che dall'esterno di una ricostruita zona della Capitale, sul cui sfondo si stagliano nuovi edifici costruiti in serie, ci conduce all'interno dell'appartamento dove vivono Dino ed Elsa, o le riprese sulla spiaggia assolata, brulicante di spensierati bagnanti, passando per quelle inerenti l'improvvisato campo di calcio nei pressi di una chiesa ai margini di una periferia o gli interni dell'abitazione in cui vive la madre del protagonista. Il lavoro di scrittura, pur offrendo spazio a dei bei dialoghi, dai quali si evince ogni sfumatura psicologica relativa al carattere dei personaggi (ad esempio, quello tra Dino e la madre, con quest'ultima ad evidenziare il successo lavorativo del fratello), a volte scricchiola nel volgere verso qualche divagazione superflua, come il balletto delle gemelle Kessler all'interno di uno studio di registrazione, anche se l'incidenza dei descritti difetti viene colmata dall'interpretazione attenta e misurata offerta da Walter Chiari nel rimarcare gli aspetti più profondamente intimistici del personaggio interpretato, un Peter Pan parente alla lontana di quel Bruno Cortona interpretato da Vittorio Gassman ne *Il sorpasso* diretto sempre da Risi due anni prima. Rispetto al citato Cortona manifesta però, sempre e comunque, una maggiore sensibilità, mantenendosi distante dal gretto cinismo per porsi invece più vicino ad un'ingenuità dal retrogusto fanciullesco, che d'altronde andrà a creare una graduale sintonia con Robertino, interpretato da Ciccolini con convincente spontaneità immedesimativa, mantenendosi fortunatamente distante da moine ed ammiccamenti "piacioni". Padre e figlio andranno infine incontro ad una particolare crescita reciproca, riprendendo ed approfondendo quanto scritto nel corso dell'articolo, rispettivamente un approccio meno rigido e convenzionale al quotidiano per il bambino e la consapevolezza della necessaria acquisizione di una compiuta maturità da parte del genitore. Il *loser* Dino, "disadattato in letizia", saprà comunque ritagliarsi una fetta di felicità, o qualcosa che ci vada vicino, mantenendo però, come un Pinocchio che non si sia del tutto liberato dell'involucro ligneo da marionetta birbante, quell'indole genuinamente infantile che in fondo gli è propria, sotterfugio, forse inconsapevole, per sfuggire al "logorio della vita moderna" o all'inquadramento irregimentato in qualsivoglia categoria sociale. Si può citare al riguardo l'emblematica sequenza finale, quando l'imperituro giuggiolone percorrerà la scalinata che lo conduce all'appartamento di Elsa saltando i gradini al ritmo del lancio di scoppiettanti castagnole. Un film, contornato da un efficace commento sonoro di Armando Trovajoli oltre che da vari successi del periodo, da riscoprire e riconsiderare, per la sua capacità illustrativa di una ritrovata intimità nella cornice di profondi cambiamenti sociali, alla luce di un benessere per certi versi imposto e omologante, ma anche per apprezzare nella loro totalità le pregevoli doti interpretative di un attore come Walter Chiari, la sua propensione all'impiego di una mimica slegata da precise caratteristiche fisiche, cui non sempre il cinema ha offerto, almeno a parer mio, adeguato spazio, sottovalutando l'eclettismo che gli era proprio nel deviare i toni ironici verso modalità più ponderate e soffuse di una certa malinconia, preservando quell'aria da ragazzo mai propriamente cresciuto, forse anche ammantata da un certo spirito goliardico.

Antonio Falcone

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'UNITA' - Lunedì 6 agosto 1956, pag. 6

Lo scandalo dei cinegiornali

All'indomani dell'approvazione della nuova legge sul cinema

Il monopolio Guglielmone - Sconfitto Marzotto, sei nuove case tentano di sbloccare la situazione. Il ricorso alla Corte Costituzionale. Anche esercenti e pubblico vittime della speculazione

Mino Argentieri

Con la definitiva approvazione della nuova legge sulla cinematografia, un gruppo di produttori, legati ad alcune cine-attualità di recente nascita, ha deciso di rivolgersi alla Corte costituzionale per impugnare un articolo della legge, che sancisce di fatto il monopolio di tre ditte e contraddice gli articoli 41, 42 e 43 della Costituzione, i quali pongono un limite ad ogni forma di soffocamento della libera concorrenza.

Dalla guerra fredda — si è detto negli ambienti cinematografici — sì è, dunque, passati alla guerra calda. Protagonisti di una lotta sorda e sotterranea, condotta senza quartiere, sono due nuclei industriali, scesi in campo per la spartizione del mercato cinematografico nel settore dei cinegiornali.

Il gruppo più potente è costituito dall'I.S.A., cioè il Consorzio facente capo al Senatore Guglielmone, che riunisce La settimana Incom. Il cinegiornale Universale (SEDI), Mondo Libero (Astra film) e per anni ha detenuto il monopolio delle attualità cinematografiche.

Concedendo ai proprietari di sale che programmavano le attualità dell'I.S.A. una parte — oscillante fra lo 0,60 e lo 0,90 per cento — del «rimborso» stabilito dalla vecchia legge sulla cinematografia nella misura del 3 per cento sugli incassi lordi, il Consorzio è riuscito a conquistare l'80 per cento dell'esercizio. E la conquista ha fruttato all'I.S.A. enormi profitti; nel solo 1955 gli utili sono ammontati a circa 3 miliardi di lire, di cui gran parte finiti nelle casse della Settimana Incom.

Nei contratti stipulati fra l'I.S.A. e gli esercenti è stata generalmente stabilita come data di scadenza: il dicembre 1937. In questi contratti, tuttavia, gli avvocati del Consorzio hanno inserito abilmente una clausola nella quale era previsto che non sarebbe stato più concesso il «premio» qualora la legge sulla cinematografia avesse dovuto subire delle modifiche.

Il prepotere dell'ISA

Di fronte allo schiacciante prepotere dell'I.S.A. non sona mancati gli episodi di ribellione da parte di imprese cinematografiche, ma è stata, finora, una vana ribellione.

I primi a cedere, come i nostri lettori ricorderanno, sono stati Cinesport e La tribuna. L'unica opposizione seria all'I.S.A. fu rappresentata, per un certo periodo di tempo, dall'Attualità Italiana, sorretta da un trio economico che faceva leva su di un nome solido dell'industria italiana: Marzotto.

Ma anche Marzotto, malgrado l'ampia disponibilità di mezzi finanziari ed organizzativi, davanti all'impossibilità di penetrare in un mercato quasi interamente sottoposto all'I.S.A., dovette scendere a patti. Entrò nel Consorzio, ma sembra fu costretto ad uscirne allorché la CEI Incom, la casa attraverso cui avviene la distribuzione dei cinegiornali I.S.A., boicottò la diffusione dell'Attualità Italiana.

Il nuovo gruppo

Se per l'I.S.A. non fu difficile fronteggiare i pericoli di concorrenza provenienti da Marzotto e soci, ben altre preoccupazioni hanno accolto, invece, in seno al Consorzio, l'improvvisa pubblicazione di sette nuovi cinegiornali, tutti dipendenti da efficienti gruppi economici (Europeo Ciack di Rizzoli. Epoca di Mondadori, Cronache del mondo di Giordani, Gagliardo, Amati, Cine giorno di Cino Del Duca, Cine corriere, Orizzonti cinematografici, Cinesport). E purtuttavia l'opera di scardinamento delle posizioni di privilegio conquistate dall'I.S.A., iniziata verso il marzo del corrente anno, si presentava per i nuovi concorrenti scesi in ballo piuttosto arduo e difficile. Si trattava di strappare all'I.S.A. parte della torta dì cui si era appropriata.

Approfittando del malumore esistente in larghi settori dell'esercizio, ore in seguito allo scadenzo della legge sulla cinematografia era entrata automaticamente in vigore quella clausola contrattuale che escludeva ogni «premio» agli esercenti e, infine, contando sul mantenimento del «rimborso» nella nuova legge, i neo produttori si sono infiltrati nel mercato dominato dal Consorzio, promettendo e versando anticipatamente agli esercenti percentuali più elevate, varianti fra l'1,10 e l'1,50 per cento.

segue a pag. successiva

Pag. 6 — Lunedì 6 Agosto 1956 L'UNITA' DEL LUNEDI'

Segretaria milanese

IL NOSTRO TEATRO NON VUOL MORIRE

Attività del «Premio Riccione» — La nuova «Compagnia dei concordi»

GLI SPETTACOLI

ALL'INDOMANI DELL'APPROVAZIONE DELLA NUOVA LEGGE SUL CINEMA

Lo scandalo dei cinegiornali

Il monopolio Guglielmone - Sconfitto Marzotto, sei nuove case tentano di sbloccare la situazione
Il ricorso alla Corte Costituzionale - Anche esercenti e pubblico vittime della speculazione

Il nuovo gruppo

Il prepotere dell'ISA

Indecisa l'Agis

Una medaglia d'oro a Guido M. Gatti

GAZZETTINO DELL'ABBONATO

La settimana Radio TV

segue da pag. precedente

A complicare i piani del gruppo concorrente dell'I.S.A. doveva intervenire il nuovo progetto di legge sulla cinematografia che, nel testo approvato dal Consiglio dei ministri, prevedeva una riduzione del rimborso dal 3 all'1.50 per cento.

Deluso ed allarmato il senatore Guglielmone, che aveva intravisto nella riduzione del «rimborso», la fine di una ingente speculazione, tentò di parare il colpo e trasmise all'on. Brusacca un memorandum in cui lo informava che con un tale «ristorno» nessun cinegiornale sarebbe stato in grado di sopravvivere.

In seguito alle proteste e alle obiezioni di Guglielmone, i deputati d.c. si pronunciarono, in sede di Commissione parlamentare, a favore di un rimborso pari al 2 per cento sull'incasso lordo.

Passato il progetto di legge al Senato, «il rimborso» fu nuovamente ridotto a 1,50 per cento e definitivamente stabilito a 1.75 per cento dalla Camera.

L'improvvisa marcia indietro dei parlamentari governativi è spiegabile se messa in relazione ad una manovra attuata astutamente dall'I.S.A.. Tramite Guglielmone il Consorzio sì è — infatti — improvvisamente dichiarato favorevole alla riduzione del «rimborso», a condizione, però, che fosse proibito il «ristorno», sotto qualsiasi forma, agli esercenti, che d'ora in poi avrebbero avuto l'obbligo di programmare le attualità e di versare una quota di noleggio sulle 250 lire a passaggio, cioè 1.000 lire di giorno.

In tale modo, Guglielmone, avvalendosi della complicità delle forze governative e della destra economica, è riuscito a fare varare una legge «pro domo sua» che, diminuendo il «rimborso» e vietando il sistema dei «ristorni» agli esercenti, praticamente toglie alla concorrenza la possibilità e lo strumento per effettuarsi. Nel contempo gli utili dell'I.S.A. non corrono il rischio di essere intaccati.

Se da un lato l'I.S.A ha difronte a sé la prospettiva di ristabilire il controllo su quel settore del mercato perduto in questi ultimi mesi, dall'altro potrà incamerare i noleggi delle attualità che, in soli 180 giorni di programmazione obbligatoria, porteranno al Consorzio oltre 1 miliardo e 440 milioni, cui debbono aggiungere i proventi derivanti dal «ristorno» dell'1,75 per cento.

Questo significa, in parole povere, che Guglielmone e compagni non hanno rinunciato a nulla, battendosi per la riduzione del «rimborso».

Chi si è visto privare di qualcosa sono gli esercenti e i nuovi concorrenti. Mentre i primi sono indotti a tornare all'ovile, ad obbedire alle leggi dettate dall'I.S.A. e a pagare le cineattualità anziché ricevere soldi per proiettarle, i secondi si trovano in seri pasticci, avendo anticipato forti somme d'impianto che grazie alla nuova legge, potrebbero trasformarsi in perdite definitive e non di gestione.

Tentare di invalidare detto articolo legislativo, prima che la legge venga promulgata dal Presidente della Repubblica, è diventata per essi l'unica via possibile per evitare il crollo e la rovina.

Indecisa l'Agis

Gli unici che ancora non hanno precisato la loro posizione sono gli esercenti, o per essere più esatti l'AGIS, ma il fatto è forse spiegabile se si tiene conto che il Presidente dell'Associazione degli esercenti è il signor Gemini, ovvero il Presidente della CEI Incom, addetta alla distribuzione delle cineattualità del gruppo I.S.A.

L'appoggio fornito dal governo e dai deputati clericali e fascisti, secondo quanto si dice negli ambienti cinematografici, sembra sia stato offerto, ottenendo come contropartita l'impegno per una vasta campagna propagandistica in vista delle prossime elezioni politiche.

Intanto, da più parti, giungono voci a proposito della creazione di un Consorzio, che vedrebbe affiancata l'ISA alla Documento film. Compito di tale Consorzio dovrebbe essere quello di eliminare completamente la piccola e media produzione nel settore dei documentari e di suddividersi i «premi» e il numero dei cortometraggi da produrre sulla base della limitazione quantitativa imposta dalla nuova legge sulla cinematografia.

Fatti come quelli che abbiamo citato, indicano il grado di putrefazione raggiunto da un processo speculativo, capace di dilagare e, attraverso la corruzione, farsi breccia in ogni angolo della vita nazionale.

Si tratta, ora, di meditare su quanto verificatosi e rivedere da capo ogni cosa.

A chiederlo sono, anzitutto, gli spettatori, stanchi della asfissiante propaganda governativa e dello squallore dimostrato dal giornalismo cinematografico, che ha come maggiore preoccupazione quella di fare realizzare enormi profitti ad alcuni speculatori, anziché svolgere con onestà e dignità professionale le proprie funzioni d'informazione. Sono coloro che pagano il biglietto all'ingresso dei cinematografi che oggi sbadigliano per lo «scandalo dei cinegiornali» e della legge a favore dell'ISA e che reclamano il ritorno ad una effettiva libera concorrenza, stimolatrice di iniziative fresche, originali ed estranee a qualsiasi ingerenza governativa.

Mino Argentieri

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'UNITA' - Domenica 17 marzo 1946, pag. 2

Professor Mondezza

Umberto Barbaro

Un assunto come quello di difendere teoricamente la monarchia è praticamente la monarchia dei Savoia, è idiota nel primo aspetto e criminale nel secondo. Verità inoppugnabile che non esclude però che il tentativo possa essere interessante e istruttivo.

Il volume recente di Pietro Silva, *Io difendo la monarchia* è, infatti, un libro interessante ed istruttivo fin dalla copertina che lo dichiara alla seconda edizione, con una tiratura di 12.000 copie. Le bugie cioè, in quest'opera, cominciano nel frontespizio.

L'editore De Fonseca, proprietario di una tipografia che riuscì quasi a monopolizzare le commissioni della stampa propagandistica del Minculpop, ebbe un infortunio in affari che gli costò, al tempo del fascismo e nonostante le grandi benemerenze verso di esso, qualche po' di galera. Oggi è editore di riviste pornografiche e di opere in difesa della monarchia.

L'autore, il prof. Pietro Silva è noto, oltre che per la confusione che semina nelle menti indifese delle ragazze del Magistero, sue alunne, per una serie di opere storiche di cui la più ridicola è quella dedicata a *Le crociere del Principe Ereditario* (Bergamo, 1934) e la più poderosa *Il Mediterraneo*, edita dall'Ispi di Ciano ed i cui ultimi capitoli sono un'apologia dell'imperialismo mussoliniano, delle sue guerre brigantesche e persino della pazza e brutale aggressione alla Grecia, considerata oggettiva e vitale necessità per l'Italia.

Il primo insegnamento di questo libro è dunque che affarismo, fascismo, piaggeria ciarlatanesca e pornografia sono oggi paladini di Casa Savoia. Ed è giusto che sia così.

Se il prof. Silva dovesse essere coerente colla sua sciocca teoria della storia — «La natura e la storia procedono per vie inconsuete e strane, assai più contraddittorie di quelle intraviste dal cervello umano più paradossale» (pag. 30), dovrebbe smettere di scrivere libri di storia; e sarebbe certo una bella cosa per la dignità della cultura italiana. E se volesse comportarsi coerentemente e moralmente dovrebbe smettere di fare della politica. Ma Silva non demorde. E quanto le premesse teoriche promettono, il suo libro mantiene abbondantemente incomprensione, disordine, tendenziosità e menzogna.

Fango e calunnie

Il popolo Italiano non vuole la monarchia; colpa sua. E la difesa che Silva fa dei Savoia si svolge come una continua, ingiusta, violenta ed infame calunnia del popolo italiano. Popolo «quasi estraneo alla direzione politica del paese» (p. 8) «particolarmente negato alla democrazia» (p. 72), immaturo politicamente (pagina 78), animato

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

da spirito «d'avventura, amore alla fazione, gusto della rissa e della spacconata», da «spiccato individualismo favorito dall'acquiescenza servile della maggioranza» (p. 45); popolo astratto e facinoroso che mette in moto nella politica la lirica e la filosofia assieme alle squadre dei mazzieri e dei sicari», un popolo «dalla natura inguaribilmente cinica e rissosa» (p. 112). E infine, ancora più ignobilmente e per bocca di uno straniero «un popolo assai predisposto alla malattia della paura», quella paura « che agli italiani viene facilmente» (p. 47).

I partiti di questo popolo, i partiti democratici sono guidati da uomini corrotti, smaniosi di piaceri e di facili e pronti guadagni, di indebiti profitti; vogliono arricchire rapidamente. contrarre, con matrimoni relazioni permanenti e cospicue; sono «più voraci dei fascisti» (p. 29); agiscono con spaventosa violenza cosicché lo squadrismo fascista al paragone appare «come l'età romantica della violenza di parte» (pagina 107); «i democristiani cercano valersi delle garanzie della conservazione e usano d'altra parte gli allettamenti demagogici della rivoluzione» (p. 108); i repubblicani desiderano fare una repubblica per decreto reale (p. 101); gli uomini del partito d'azione sono degli «arrabbiati» (p. 178); i comunisti non fanno politica di unità ma di divisione (p. 211), «vivevano all'estero alimentati dai fondi dell'antifascismo internazionale e sognavano la rovina del paese» (p. 185) ed oggi «tentano di portare il paese alla servitù perpetua di funzionari sovietici di cui sono l'avanguardia stipendiata e disprezzata» (p. 211).

La repubblica italiana, ove nascesse, sarebbe «un complesso poco più interessante di Piedigrotta; un misto di garibaldinismo e di mazzinianesimo, di cafoneria e di truculento ateismo... insomma quello che vi è di più deteriore di più provinciale di più miserevole di più sciagurato nella vita nel costume e nella politica italiana», (p. 221).

Apologia di Mussolini

Chi si salva dunque in questo popolo di briganti? C'era da scommetterlo: Mussolini. Nonostante l'aggiornamento antifascistico di Pietro Silva il suo vero pensiero si esprime ancora oggi spudoratamente. Nel 1914 Mussolini non lasciò l'*Avanti* perché vendutosi allo straniero, come è stato mille volte dimostrato, ma per un segreto avvertimento spirituale (p. 13), Mussolini che «aveva il dono e la virtù dell'azione» (p. 24), la cui «violenza era appoggiata dal favor popolare e dallo spirito della vittoria» (p. 49); i fascisti «avevano restaurato il prestigio della patria» (p. 59), «avevano combattuto per Fiume» (p. 59). E Mussolini insomma «nell'ottobre 1938 poteva obbiettivamente esser giudicato come il maggiore uomo politico d'Europa» (p. 137).

Anche l'assassino Franco è, per il prof. Silva, l'autore della naturale reazione falangista alle aberrazioni della repubblica (p. 125) e dei «massacratori di sacerdoti e incendiari di monasteri e di conventi» (p. 127).

E Vittorio Emanuele III esce del tutto innocente dalla catastrofe italiana. La quale non è

L'UNITA' — Domenica 17 Marzo 1946 — Pag. 2

Varietà

Cronaca di Roma

DOPO LA REVISIONE DEI PREZZI D'APPALTO

I costruttori debbono attenersi ai patti stipulati con gli edili

Si vota in provincia

"BORSARI NERI„ COME FORMICHE

Un deposito sotterraneo di benzina scoperto a Valle dell'Inferno

Punti intercomunicanti nella vecchia fornace - Dieci camion all'ora, da oltre un anno, forniranno il prezioso liquido

BANDITISMO ALLE PORTE DI ROMA

Un uomo ucciso e due feriti misteriosamente presso Tivoli

Gli aumenti degli affitti delle case popolari

Manovre scissionistiche tra i lavoratori della musica

Professor Mondezza

Distribuzione in corso

Zucchero, baccalà, sigarette, sapone

IL CASO DE BELLA SI COMPLICA

Dimenticata la prima moglie il farmacista sposò la cugina

Incredibile ma vero: anche la bella greca era già maritata ad un suo connazionale

SUL FRONTE DEL LAVORO

Le richieste dei consumi sono state accolte

Convocazioni di Partito

SPETTACOLI

PICCOLA CRONACA

Avviso ai portieri

I camions elettrici in agitazione

SPORT

Napoli-Roma incontro di cartello

Disperata situazione per la Fiorentina

ESTRAZIONI DEL LOTTO

PICCOLA PUBBLICITA'

The danzante al Circolo Abruzzese

Leggete: Il testo completo della intervista di Stalin

SOCIETA' PER LA PUBBLICITA' IN ITALIA (S. P. I.)

REDONT

INSETTI

VALLI

RITORNANO I TEMPI ANTICHI!!!!

La folla riprodotta va le dimostra

ORGANIZZAZIONE ANTICOLI

2ª settimana di enorme successo

Nee confondenevi! Rammentatevi bene! ORGANIZZAZIONE ANTICOLI

IRI INVESTIGAZIONI

Ristorante Amedeo

BOHIITE

CUOIO L. 800

ANNUNZI SANITARI

Prof. D'AMICO OCULISTA

Dott. GIUSEPPE MALATO

Dott. GIOVANNELLI

Dott. D. STROM

Dott. I. FURIOSI

Dott. ALFREDO STROM

Emorroidi - Varici

SPECIALISTI

EMORROIDI

dipesa dalla assurdità del sistema pseudo democratico anteriore alla prima guerra, non dall'assurda condotta della guerra stessa, non dall'alleanza dei capitalisti e degli agrari con le bande dei sicari di Mussolini e con la monarchia, non dal rifiuto di firmare lo stato d'assedio e impedire la marcia su Roma, non dall'aver avallato la criminale politica interna e la folle politica estera del criminale cugino, non l'essersi coperta la canizie di ridicole corone imperiali d'Etiopia e reali di Albania. Non è colpevole Vittorio Emanuele del patto d'acciaio, non della pugnalata alla Francia. non dell'aggressione alla Grecia, non della ignominiosa fuga di Pescara. Tutto questo non fu che saggezza politica.

Di quella politica, bene inteso, le cui ragioni sono molto, molto diverse dalle ragioni morali.

Professor Mondezza

Cosi non è colpevole oggi la casa Savoia per le sue amicizie con i Giannini, i Silva, i Salvarezza. No della pornografia delle riviste dell'Editore De Fonseca, *Tua, Flirt, Sette.*

A me sembra che l'incontro del prof. Pietro Silva con la sig.na Sette non manchi di essere significativo; e mi ricorda l'incontro di un personaggio di Heinrich Mann colla cantante Lola-Lola nel romanzo, reso celebre dalla riduzione cinematografica, Professor Unrat. Che vuol dire: prof. Mondezza.

Umberto Barbaro

L'Unità 2023

L'Unità è stato fondato nel 1924 da Antonio Gramsci come organo del Partito Comunista italiano e dei partiti suoi successori.

Nel 2022 il tribunale di Roma dichiara fallita la società editoriale e la mette all'asta che viene vinta dall'imprenditore Alfredo Romeo.

I giornalisti della vecchia gestione sono licenziati e viene nominato direttore Pietro Sansonetti.

L'11 giugno i figli di Enrico Berlinguer esprimono sconcerto e attaccano il direttore Sansonetti per aver utilizzato una foto di Berlinguer per promuovere il giornale affermando che il padre non è un brand pubblicitario.

DdC

Diari Radio di Cineclub

DdCR | Diari di Cineclub Radio - PODCAST dal 30 maggio al 30 giugno 2023

Daniela Murru legge Gramsci (CLVII) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua moglie Giulia Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 30 novembre 1931. |30.06.2023|04:23 | https://shorturl.at/lsBY3

I dimenticati #92 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblìo. Novantaduesima puntata: Andrée Clément. Conduce Virgilio Zanolla |29.06.2023|15:14 | https://shorturl.at/vyHX0

I Premi Strega | Ventitreesima Puntata - alla Romano, vincitrice nel 1969 con "Le parole tra noi leggere" (Einaudi, 1969). Trama e incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli |28.06.2023|06:04 | https://shorturl.at/eirV0

Luis Buñuel, ricordi e visioni | Tredicesima Parte - "Las Hurdes", un delitto contro la patria. Conduce Roberto Chiesi. |27.06.2023|08:35 | https://shorturl.at/oxIP6

I dimenticati #91 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblìo. Novantunesima puntata: John Williams. Conduce Virgilio Zanolla |22.06.2023| 15:17 | https://shorturl.at/ltuwT

Taccuini incredibili di incredibili registi | Decima Puntata - Oltre le tette c'è di più. Il Cinema di Russ Meyer. Conduce Patrizia Salvatori. |20.06.2023|08:54 | https://shorturl.at/lqzHW

Daniela Murru legge Gramsci (CLVI) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 23 novembre 1931. |16.06.2023|05:34 | https://shorturl.at/arxR4

I dimenticati #90 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblìo. Novantesima puntata: Flora Robson. Conduce Virgilio Zanolla. |15.06.2023|13:47 | https://shorturl.at/owL08

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (XXXV) | Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata al film del 1967 di Stanley Donen "Due per la strada" ("Two for The Road"). |15.06.2023|08:34 | https://shorturl.at/abkoO

I Premi Strega | Ventiduesima Puntata - Alberto Bevilacqua, vincitore nel 1968 con "L'occhio del gatto" (Rizzoli, 1968). Trama e incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |14.06.2023|05:56 | https://shorturl.at/HK278

Luis Buñuel, ricordi e visioni | Dodicesima Parte - "L'age d'or". Conduce Roberto Chiesi. |13.06.2023| 11:54 | https://shorturl.at/oAIW3

Daniela Murru legge Gramsci (CLV) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua sorella Teresina dalla casa penale speciale di Turi: 16 novembre 1931. |10.06.2023| 03:02 | https://shorturl.at/xARX7

I dimenticati #89 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblìo. Ottantanovesima puntata: Paul Henreid. Conduce Virgilio Zanolla |08.06.2023|15:14 | https://shorturl.at/tyCXZ

Schegge di cinema russo e sovietico | Ventunesima Puntata - "Spiaggia selvaggia" di Aleksandr Rastorguev, la guerra in Ucraina e Alessandro Magno. Conduce Antonio Vladimir Marino. |07.06.2023|13:32 | https://shorturl.at/mtPQV

I Premi Strega | Ventunesima Puntata - Anna Maria Ortese, vincitrice nel 1967 con "Poveri e semplici" (Vallecchi, 1967). Trama e incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |07.06.2023| 06:25 | https://shorturl.at/vIJPV

Taccuini incredibili di incredibili registi | Nona Puntata - Monsieur Noir. Il cinema samurai di Jean Pierre Melville. Conduce Patrizia Salvatori. |06.06.2023| 08:52 | https://shorturl.at/gDLQZ

Daniela Murru legge Gramsci (CLIV) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 9 novembre 1931. |02.06.2023| 04:08 | https://shorturl.at/ckmnJ

I dimenticati #88 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblìo. Ottantottesima puntata: Dorothy Dell. Conduce Virgilio Zanolla. |01.06.2023|15:00 | https://shorturl.at/ruX34

I Premi Strega | Ventesima Puntata - Michele Prisco, vincitore nel 1966 con "Una spirale di nebbia" (Rizzoli, 1966). Trama e incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |31.05.2023| 05:39 | https://shorturl.at/nuxXY

Luis Buñuel, ricordi e visioni | Undicesima Parte - "Un chien andalou". Conduce Roberto Chiesi. |30.05.2023|08:27 | https://shorturl.at/yABDJ

a cura di Nicola De Carlo

I Festival di Eccellenza di Diari di Cineclub | Media Partner 2023

www.festivalcinemasicilia.org

www.rassegnalicodia.it

www.edinburghshortfilmfestival.com

www.premiozavattini.it

www.sardiniarcheofestival.it

www.cinenapolidiritti.it

www.cinemainospedale.it

www.valdarnocinemafilmfestival.it

www.firenzearcheofilm.it

www.facebook.com/events/244166730681451

www.cinecircoloromano.it

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (LXXIII)

La Rai TV, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della TV commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La TV è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la TV dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..." (Profezia avverata)

Massimo Cacciari

Piero Sansonetti

Paolo Del Debbio

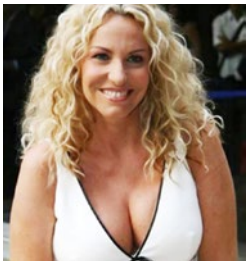
Sandra Milo

Mauro Corona

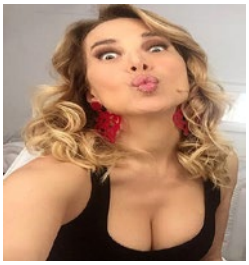
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

Flavio Insinna

Bruno Vespa

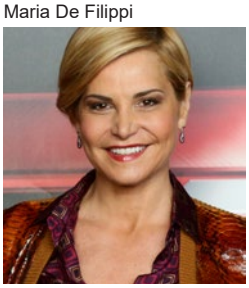
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti

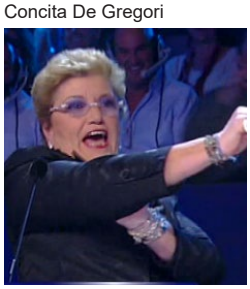
Concita De Gregori

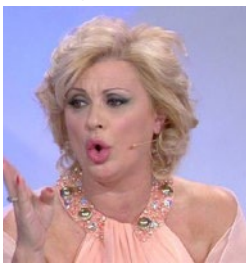
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier


Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Gigi e Ross

Gialappàs Band

Tiziano Crudeli

Angela Troina (Favolosa cubista)

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

Federica Panicucci

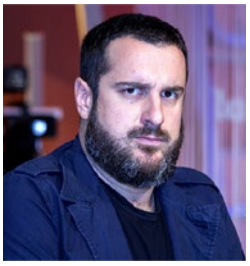
Patrizia De Blank

Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti

Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Una donna e una canaglia (1973) di Claude Lelouch

- Ma Lei non legge le critiche?
- No.
- Allora, come fa Lei per scegliere un film?
- Come scelgo una donna: correndo dei rischi.

L'amante italiano (Silvano Tranquilli) e Simon (Lino Ventura)

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinemà'
Magazine on-line di cinema 2015
Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 – Riconoscimento per la Divulgazione dell'Arte Contemporanea
ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

È presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com *per richiedere l'abbonamento gratuito on line.*

Edicole virtuali
(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF
www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.pane-rose.it
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.aamod.it/link/
www.usnexpo.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.cineforumdonorione.com
www.cineconcordia.it/wordpress
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.cinemanchio.it
www.associazionebandapart.it/
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
https://suonalancorasam.com
www.lombardiaspettacolo.com
www.tottusinpari.it
www.scuoladicinemaindipendente.com
Il marxismo libertario.it
www.armandobandini.it
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
www.artnove.org/wp
www.cinemaeutopia.it
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it
www.istitutocinematografico.org
www.luxmagic.eu/la-magia-della-luce-2
www.magiadellaluce.com
www.globalproject.info/it/resources
www.rassegnalicodia.it
www.associazionecentrocelle.it/it
www.festivaldelcinemalbanese.it
www.apuliawebfest.it
www.carboniafilmfest.org/it/
Ieri oggi domani | Arte Storia Cultura Società
www.festivalfike.com
www.sentierofilm.com
www.cinemainospedale.it
www.lafestadeifollinola.wordpress.com/

Per leggere tutti i numeri di Diari di Cineclub:
https://bit.ly/2JA5tOx

Diari di Cineclub Radio

Per ascoltare tutti i podcast DdCR | Diari di Cineclub Radio:
https://bit.ly/2YEmrjr

Diari di Cineclub YouTube

Per Diari di Cineclub | Canale YouTube:
www.youtube.com/diaridicineclub